

Colecția „Janus”

Coperta I: Maestrul și Margareta:
Mihail Bulgakov și Elena Bulgakova (cu fiul ei, Serghei Șilovski)
în februarie 1940
(fotografie din arhiva lui Serghei Ermolinski)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Vartic, Ion

Bulgakov și secretul lui Koroviev: Interpretare figurală la
Maestrul și Margareta / Ion Vartic. – Ed. a 2-a. – Cluj-Napoca:
Biblioteca Apostrof, 2006
160 p.; 12x22,3 cm.

ISBN (13) 978-973-9279-84-0;

ISBN (13) 978-973-46-0572-9

821.161.1.09 Bulgakov, M.A.

929 Bulgakov, M.A.

© Biblioteca Apostrof

Editura „Biblioteca Apostrof”

400079, Cluj-Napoca

Str. I. C. Brătianu, nr. 22

pentru corespondență: CP 1095, OP 1 Cluj, 400750

telefon, fax: 0264/432 444

apostrof@revista-apostrof.ro

pentru comenzi: www.polirom.ro

T.L. se virează la Uniunea Scriitorilor din România
cont 2511.1-171.1/ROL. B.C.R., filiala sector 1, București



Ion Vartic

Bulgakov și secretul lui Koroviev

Interpretare figurală la Maestrul și Margareta

Ediția a II-a adăugită

BIBLIOTECA



APOSTROF

Cluj-Napoca

POLIROM

Iași

I. Telefonul lui Stalin

*Am început să trăim mai bine,
tovarăși, să trăim mai vesel.*

I.V. Stalin
(la mijlocul anilor '30
din secolul trecut)

I. Telefonul lui Stalin

Într-o așa-zisă *Carte poștală* – primul paragraf al unor însemnări intitulate *Către o prietenă de taină* și dăruite Elenei Sergheevna Șilovskaia, viitoarea lui a treia soție și prototipul Margaretei din faimosul său roman despre diavol – Mihail Afanasievici Bulgakov vorbește despre anul 1929 ca despre „anul catastrofei” sale personale. (De altfel, 1929 e și anul în care sporește cultul cvasimistic al lui Stalin.) Mai precis, această dată constituie începutul unui dezastru biografic, care, în decursul ultimului deceniu din viața scriitorului ('30-'40), se va amplifica mereu, în cercuri concentrice, invadându-i și pulverizându-i întreaga existență.

ANUL
CATASTROFEI

Din acest moment, M.A. Bulgakov nu va mai reuși să-și vadă nici o operă publicată, iar în domeniul activității dramatice va merge din eșec în eșec. Anul 1929 este, într-adevăr, pentru el, anul catastrofei teatrale, cenzura sovietică țintindu-l, fără cruțare, în mai multe rînduri. Drama *Zilele Turbinilor* – cu

care Teatrul de Artă moscovit a ajuns la 800 de reprezentații – este scoasă de pe afiș; comediele *Apartamentul Zoikăi* și *Insula purpurie* sînt interzise, la fel și piesa *Fuga*, aflată în stadiul repetiției generale. Anul următor stă sub aceleași auspicii funeste: *Cabala bigoșilor*, piesa despre Molière, nu primește, din partea *Glavrepertkom*-ului, aprobarea includerii în vreun repertoriu (nu întîmplător, Litovski, președintele acestei comisii repertoriale, va suporta, în romanul bulgakovian, sub numele de Latunski, represaliile minunatei vrăjitoare Margareta). Noi, cei care am trăit în sistemul totalitar comunist, cunoaștem prea bine, pe propria piele, tratamentul ce ne-a fost aplicat pentru a ne transforma în supraviețuitori domesticiți și dezorientați tocmai prin faptul că am fost supuși continuu unui regim alternativ, imprevizibil și aiuritor, de interdicții și aprobări, toate la fel de nemotivate. Acest lucru l-a trăit, cu vîrf și îndesat, M.A. Bulgakov în ultimul său deceniu de viață. Astfel, după mai multe lovituri cvasimortale ale cenzurii, lui Bulgakov i se acordă și o porție de oxigen înșelător, necesar însă pentru păstrarea în viață a creatorului. De pildă, pe neașteptate, în 1932, se permite reluarea *Zilelor Turbinilor*, piesă devenită succes istoric al Teatrului de Artă moscovit; de-a lungul străzii Tverskaia

REGIM
ALTERNATIV,
IMPREVIZIBIL ȘI
AIURITOR

I. TELEFONUL LUI STALIN

AVALAȘA DE INTERDICȚII

pînă în fața teatrului, un șir lung de oameni se îmbulzește repetînd întrebarea: „N-aveți un bilet în plus?“, dar, în același timp, în culise sosește „un mesager sub înfățișarea unei frumoase“, care îi sugerează scriitorului să nu cumva să comită eroarea de a ieși pe scenă pentru a răspunde ovațiilor publicului!... În 1938 spectacolul acesta împlineste doisprezece ani de existență, însă, în același an, la festivitățile aniversare ale Teatrului de Artă nici piesa și nici numele autorului nu sînt pomenite. În fine, anul 1936 este comparabil cu anul 1929 prin avalanșă de interdicții. Premiera *Cabalei bigoșilor* e un adevărat scandal ideologic, piesa este interzisă, iar lui M.A. Bulgakov i se sugerează să înseileze, preventiv, un text autocritic (gest evident refuzat de scriitor). În această atmosferă tensionată are loc repetiția generală a comediei *Ivan Vasilievici: cenzorul*, un înalt activist de partid – care stă în sală cu pardesiul pe el, cu șapca în cap și servieta strîns ținută de

¹ Înțelegem mai exact atracția moscovișilor (și chiar a lui Stalin!) pentru *Zilele Turbinilor*, dacă citim piesa în paralel cu „teatrul revoluționar“ canonic, impus chiar în acea perioadă prin *Uraganul* lui Bill-Belotzerkovski, *Liubov Larovaia*, piesa lui Konstantin Treniov, *Trenul blindat* al lui Vsevolod Ivanov, *Raptura* lui Boris Lavreniev și *Tragedia optimistă* a lui Vsevolod Vișnevski. Dar astfel înțelegem mai bine și de ce *Fuga* a fost respinsă ca „antisovietică“ de Stalin.

mîner – la sfîrșit declară insidios: „Nu v-aș sfătui s-o jucați“. În asemenea împrejurări nu se mai pune problema de a fi reprezentată în vreun teatru nici drama *Ultimele zile (Pușkin)* și nici altceva...

Cum am mai spus, anul 1929 reprezintă începutul catastrofei în viața sa literară, Bulgakov fiind, de acum, exclus din circuitul public. El este, în primul rînd, nu atît victima oficialităților, cît a Asociației ruse a scriitorilor proletari (RAPP), care, cu o ură înverșunată, îl denunță continuu ca scriitor de dreapta și reacționar. Aura neagră a acestui verdict va persista deasupra capului său pînă la moarte. Acasă, scriitorul este asaltat de diverși activiști, securiști, artiști-informatori, care, toți, se străduiesc să-l convingă să cedeze. Astfel, un activist, Dobranițki, îi explică scriitorului că partidul nu are nici o vină, că, dimpotrivă, el, Bulgakov, și partidul au „dușmani comuni“ în intermediarii, adică culturnicii, care răspund de destinul artei. Diverși vizitatori – dintre care unii au și sarcina de a cotrobăi prin hîrțile lui Bulgakov – îl avertizează că a devenit un „anacronism“, un „fenomen atipic“, un „stat în stat“ etc. Unul chiar exclamă răutăcios: „Ești un scriitor terminat. Ai fost un scriitor...“. Exclus din viața publică, începe să fie uitat cu repeziune, așa

„UN SCRITOR
TERMINAT“

I. TELEFONUL LUI STALIN

UN FEL
DE MORT VIU

că nu-i de mirare că poetul Ciurkin, auzind de numele de Bulgakov, face gafa de a-l întreba prosteste: „Spuneți-mi, n-a existat, odinioară, un scriitor cu numele de Bulgakov?“. El însuși, după cum notează în jurnal Elena Serghieevna, se simte ca „un înecat zăcînd pe plajă, rostogolit de valurile ce se sparg“²; a devenit, într-adevăr, un fel de mort viu, așa că nu întîmplător *Romanul teatral* (cu multe inserții autobiografice) se numește, inițial, *Însemnările unui mort*. Proba cea mai expresivă o avem înregistrată, cu o satisfacție crudă și imprudentă, într-o replică din tabloul VI al *Ploșniței* lui Maiakovski (apărută chiar în 1929), unde ni se dau exemple lexicale din dicționarul de cuvinte moarte, ieșite

² Ca material documentar am utilizat volumele: Mihail Bulgakov, *Manuscrisele nu ard niciodată. O viață în scrisori și jurnale intime*, ediție concepută de J.A.E. Curtis, cons. în trad. fr., Julliard, 1993; Mihail Bulgakov, *Scrisori către Stalin și Jurnalul meu. Sub călcîi*, cons. în trad. fr., ambele prefăcute de Marianne Gour, Éditions Solin, 1989 și 1992. De asemenea, monografiile lui Eridano Bazzarelli, *Invito alla lettura di Michael Bulgakov*, Mursia, Milano, 1988 și Marianne Gour, *Mikhail Boulgakov: Un Maître et son destin*, Paris, Laffont, 1992, ce au, ca bază documentară, în special monografia Mariettei Ciudakova, *Cronica vieții lui Mihail Bulgakov* (1988), jurnalul și amintirile ultimelor două soții ale scriitorului ș.a. Scrisoarea către guvernul U.R.S.S. din 28 martie 1930 a fost tradusă de Ioan I. Ică în rev. *Transilvania*, nr. 1-2, 1992.

din uz: „... balivernă, birocraţie, boemă, Bulgakov... brambureală...”³.

Într-o epocă a terorii, sub spectrul arestării, al lagărelor siberiene ori, pur şi simplu, al împuşcării, M.A. Bulgakov încearcă, cu curajul deznădejdii, să frîneze accelerarea dezagregării sale umane şi artistice. Astfel, în iulie 1929 el îi adresează lui Stalin o petiţie, din care reiese limpede dezechilibrul psihic al creatorului cu existenţa ameninţată: „... forţele mele sînt sfărîmate, nu mai am curajul să trăiesc într-o atmosferă de hăituială continuă, ştiu de-acum că în U.R.S.S. mi-e interzis să-mi public cărţile sau să mi se joace piesele; nervii îmi sînt zdruncinaţi...” (toată nevroza anxioasă a alter ego-ului său, maestrul, este deja cristalizată). Urmează, apoi, scrisoarea trimisă guvernului sovietic (implicit şi lui Stalin), din 28 martie 1930, aceea devenită celebră atît pentru că e un model al disidenţei asumate, cît şi pentru efectele ei neaşteptate. Dintru început, Bulgakov şochează prin directetea tonului de creator care

SCRISOAREA
DIN 28 MARTIE
1930

I. TELEFONUL LUI STALIN

„MAREA
EVOLUTIE”

nu acceptă compromisul. El aminteşte că, întrucît este considerat un scriitor reacţionar, a fost sfătuit să scrie „o piesă comunistă”, ca să capteze bunăvoinţa oficialităţilor, şi, totodată, să redacteze „o scrisoare de căinţă”, în care să se autocondamne, făgăduind că va deveni măcar „un tovarăş de drum” al regimului. N-ar putea înseila o asemenea „scrisoare mincinoasă”, fiindcă nu poate concepe arta în afara libertăţii cuvinţului: „Sînt un înfocat susţinător al acestei libertăţi şi îmi închipui că, dacă unui scriitor i-ar trece prin cap să demonstreze că n-are nevoie de ea, el ar semăna cu un peşte care ar vrea să convingă lumea că poate trăi fără apă”. De altfel, e sceptic chiar şi în privinţa eficienţei „procesului revoluţionar” într-o ţară înapoiată, aşa încît Marii Revoluţii el îi opune „Marea Evoluţie”, singura potrivită unei transformări treptate şi normale (de altfel, cu un deceniu înainte, adică în 1919, cînd publică primul său articol, *Perspective de viitor*, el condamnă în termeni duri, fără echivoc, revoluţia şi efectele ei incalculabile, profeţind că datorită ei se va mări decalajul de civilizaţie dintre Rusia şi Europa de Vest: căci în vreme ce de acolo, din Occident, se aud deja „maşinile reconstrucţiei”, de aici se aude numai „răpăitul mitralierelor”; scriitorul face parte dintr-o generaţie sacrificată, care nu va vedea

³ Conservator „pînă în măduva oaselor”, nici Bulgakov nu-l agreează pe futuristul Maiakovski, bătîndu-şi joc, într-un foileton, de „vocea lui hîrlîită de bas”, bubuitoare peste mulţimi, şi schiţîndu-i un portret umoristic, văzut printr-un ocean întors, ce-l reduce pe tribun la dimensiunile unui birocrat caraghios (v. capitolul întîi al părţii a doua din *Însemnări pe manşete*).

„jalnicul faliment”, dar urmașii vor trebui să suporte consecințele și lor li se adresează încă din 1919: „Plătiți, plătiți cinstit și amintiți-vă mereu de revoluția socială!”).

În această scrisoare din 1930, Bulgakov își circumscrie, cu bună știință, în tușe categorice, un portret literar care, simultan, reprezintă și unul politic (creionat în special pe baza acuzelor și insultelor ce i le aduc culturnicii și scriitorii proletari). În rezumat, el este un creator fără viitor, căci „în U.R.S.S. orice scriitor satiric lezează regimul sovietic”, fiind etichetat automat drept „trădător”, „dușman albgardist”, „odraslă neoburgheză, care își scuipă saliva otrăvită, dar neputincioasă, asupra clasei nuncitoare și a idealurilor ei comuniste” etc. Bulgakov nu se teme însă să-și

„ODRASLA
NEOBURGHEZĂ”

⁴ Paragraful patru al memoriului din 28 martie 1930, în care e vorba de scriitorul satiric, căruia i se atarnă eticheta de „calomniator”, de „antisovietic”, comunică cu capitolul al XIV-lea al biografiei lui Molière, scrisă, între 1932-1933, de Bulgakov adeseori cu gândul la Stalin și la inamicii săi: „... la Paris s-au găsit unii care să observe că satira, într-adevăr, cum știe orice om cu carte, este loială, dar că e îndoielnic să poți găsi pe lume fie și un singur model de satiră îngăduită din punctul de vedere al autorității statale” (*Viața domnului de Molière*, traducere de Natalia Cantemir Iași, Editura Junimea, 1976, pp. 97-98). „Antinaționalul” Caragiale, atacat de Academia Română, intră în aceeași zonă.

I. TELEFONUL LUI STALIN

„UN SCRITOR
MISTIC”

declare răspicat identitatea, adăugind precizări pline de risc: „Sînt un scriitor mistic”, ale cărui „culori sumbre și mistice”, apocaliptice, reliefează „nenumăratele monstruoziități ale cotidianității noastre”, precum și „trăsăturile îngrozitoare ale poporului meu”. În consecință, este aici și un om sfîrșit, și un artist sfîrșit, care, în mod logic, cere guvernului sovietic și, în fond, lui Stalin însuși, să aibă generozitatea „de a acorda libertatea unui scriitor care nu poate avea nici o utilitate în țara lui; acest scriitor sînt eu”. Iar în cazul că nu i se dă viza de a părăsi țara, să i se ofere, pentru a supraviețui, ceva de lucru într-un teatru (orice: regizor, actor, figurant, mașinist) și să se dea ordin în acest sens, deoarece, cum a devenit un fel de oaie neagră, toți cei cărora el li se adresează cu o cerere de angajare sînt cuprinși instantaneu de groază, de cum îl vîd...

Text clasic al disidenței scriitorului în statul totalitar, scrisoarea emoționează pe de o parte prin dramatismul confesiunii unui „om sfîrșit”, pe de alta, prin vocea înaltă a creatorului care nu abdică de la convingerile sale politice și estetice, lăsîndu-se descoperit în fața posibilei represiuni. Cum conchide Marianne Gourg, excepționala biografă occidentală a scriitorului, Bulgakov revelă o adevărată „vocație sacrificială”, propria-i viață apărîndu-i nu numai „ca o

suită de peripeții personale, ci ca un Destin făurit de istorie și exemplar pentru condiția umană. Destin suportat, firește, care însă pretinde și el să fie creat și ales. Pe cât de fragilă și vulnerabilă îi este structura psihică, pe tot atât de puternică și compensatoare e forța morală a acestui artist. Romanul *Maestrul și Margareta* nu poate fi înțeles cu adevărat, în geneza, ca și în substanța lui, dacă facem abstracție de scrisoarea din 28 martie 1930, de cauzele ce au provocat-o ori de efectele pe care aceasta le-a declanșat în psihicul creatorului. Scrisoarea a devenit celebră și datorită epilogului ei neașteptat într-o conjunctură cu totul specială. Douăzeci și una de zile după expedierea scrisorii, în 18 aprilie 1930, tocmai în Vinerea Mare a Săptămânii Patimilor, Bulgakov primește un telefon care îl va marca psihic pentru totdeauna. Iată faimoasa convorbire telefonică, înregistrată de istoria literară prin intermediul jurnalului Elenei Sergeevna:

- Mihail Afanasievici Bulgakov?

- Da.

- *Tovarășul Stalin vrea să vă vorbească.*

- Ce? Stalin? Stalin?

Acestea fiind zise, se auzi o voce cu un pronunțat accent georgian:

TELEFONUL
LUI STALIN
DIN 18 APRILIE
1930

I. TELEFONUL LUI STALIN

- *Da, vă vorbește tovarășul Stalin. Bună ziua, tovarășe Bulgakov.*

- *Bună ziua, Iosif Visarionovici.*

- *Am primit scrisoarea dumneavoastră. Am citit-o împreună cu tovarășii. Veți primi un răspuns favorabil... Sau poate... vreți să plecați în străinătate, nu-i așa? Într-atât v-ați săturat de noi?*

- *În ultima vreme m-am tot gândit la următoarea problemă: poate un scriitor rus să trăiască în afara țării? Mi se pare că nu.*

- *Așa e. Asta e și părerea mea. Unde ați vrea să lucrați? La Teatrul de Artă?*

- *Da, mi-ar plăcea, dar am fost mereu refuzat.*

- *Faceți o cerere. Am impresia că de data asta o vor aproba. Ar trebui să ne întâlnim să stăm de vorbă.*

- *Oh, da, Iosif Visarionovici, am mare nevoie să discut cu dumneavoastră.*

- *Da, va trebui neapărat să găsim un moment liber. Ei, acum, la revedere și cele mai bune salutări.*

În prima clipă, Bulgakov, farsor renumit, crede că este, el însuși, victima unei farse, apoi, complet șocat, nu-și mai revine din surpriza pe tot parcursul convorbirii telefonice, rămase la dis-

PROMISIUNEA
UNEI ÎNTÂLNIRI

creția lui Stalin. (De aceeași inhibare și fascinație au suferit, mai târziu, și alți creatori în fața aceleiași forme de surpriză, bine calculate de către dictator. De pildă, în momentul în care îi telefonează Stalin, Isai Lejnev, fost redactor-șef al *Rossiei*, nu este acasă; disperat, se închide o săptămână în casă, în speranța absurdă că dictatorul va reveni. Iar Boris Pasternak, la fel de stupefiat ca Bulgakov, nu găsește cuvîntul potrivit pentru Mandelștam, arestat, și despre care este vorba în discuția telefonică: de aceea, Stalin îl muștră prompt: „Mandelștam este un maestru, nu-i așa?”. Dezorientat, Pasternak îi spune, totuși, dictatorului că ar dori să-l întâlnească și să-i vorbească. „Despre ce?” întrebă Stalin. „Despre viață și moarte”, răspunde poetul, dar pe aceste cuvinte legătura telefonică se întrerupe.) Decizia dictatorului de a-i telefona lui Bulgakov este, cu siguranță, declanșată și de o conjunctură tragică anterioară, care a constituit, evident, un dezastru pentru triumfalismul afișat de regimul sovietic. În luna din Săptămîna Patimilor se frînge, prin sinucidere, portdrapelul Revoluției, Maiakovski (care parcă-și pune în aplicare superbul scenariu liric din *Înălțarea lui Maiakovski*: „Un glonte visează-a mea inimă-odată...”). Înmormîntarea poetului, la care participă și autorul recentei scrisori către Stalin,

ENGRAME
PE CREIER:
CIFRELE 17 și 18

I. TELEFONUL LUI STALIN

are loc în 17 aprilie, iar în 18 aprilie Bulgakov primește telefonul respectiv. Mi se pare absolut clar că, în memoria lui Bulgakov, cele două date s-au fixat ca niște engrame pe creier, ele reapărînd ca cifre simbolice în *Maestrul și Margareta*. Așa se explică, cred eu, de ce în „casa suferinței” maestrul va sta în rezerva 118, iar Ivan Bezdomnii, care la începutul romanului are o alură și înveșmîntare futurist-proletară, tipic maiakovskiană, la numărul 117.

Discuția telefonică dintre cei doi are, firește, efect imediat, scriitorul fiind angajat, ca asistent de regie, la Teatrul de Artă. Dar, fapt mult mai important, în fond, esențial, de aici înainte Bulgakov începe să trăiască cu speranța unei întâlniri directe cu dictatorul, ocazie cu care s-ar putea rezolva, definitiv, situația sa. O interpretare sugestivă și exactă a repercusiunilor psihice pe care le are convorbirea telefonică în viața scriitorului o face Marianne Gourg: „Cedînd ispitei de a reproduce codul de conduită al clasicilor, Pușkin, Gogol, Molière (n.n.: scriitori obsedați pentru autorul romanului *Maestrul și Margareta*), Bulgakov pare să creadă, pe moment, posibilă o relație privilegiată cu dictatorul” și, totodată, pare să creadă că, în virtutea unei „coincidențe mistice” și magice, realitatea înscenează tocmai scenariul său din *Cabala bigo-*

MODELUL
CLASICILOR
ȘI RELAȚIA CU
DICTATORUL

tilor. El își imaginează că, în relația sa cu Stalin, se reîncarnează aceea dintre Molière și Ludovic al XIV-lea ori aceea dintre Pușkin și țarul Nikolai I, dovada fiind dedicația scrisă, cu o anume exaltare, pe fotografia sa dăruită Elenei Serghievna: „Spectacolul regelui a avut loc“. În raport cu Stalin, Bulgakov a avut o „atitudine copilăroasă“ (conform formulei lui J.A.E. Curtis), sperînd mereu că va fi protejat de către „tătu- cul“ tiran. Consider că, într-un fel, cazul lui Bulgakov îl reeditează pe acela al lui Kafka, deoarece amîndoi doresc să fie acceptați și tolerați ca *excluzi*, ca „fii“ rebeli, într-o societate de tip paternalist. Și e foarte probabil că telefonul dat de Stalin i-a salvat viața (scăpîndul de deportare și lichidare), dar asta nu l-a scutit, totuși, de multele chinuri și tracasări ulterioare.

„FIUL“ REBEL
ȘI „TĂTUCUL“

II. Mihail Bulgakov și secretul lui Koroviev

E momentul să semnalăm că la scriitor se poate detecta o timpurie fascinație pentru formele exterioare ale puterii la diversele ei nivele. Hipnotizant e, în primul rînd, mecanismul de funcționare și revelare a autorității birocratice și politice. Într-un sistem totalitar, deci anormal și inert, totul funcționează numai din cînd în cînd, adică în salturi, prin rupturi de ritm, sub forma unor mici și mari „miracole“: aprobări neașteptate și, adeseori, nemotivate pot brusc anula interdicții aparent eternizate, ducînd la pulverizarea, temporară, a stagnării. Trebuie numai să reușești să pătrunzi în locul interzis, ca să poți să te explici; odată intrat acolo, cererea ta este ascultată și, adeseori, îndeplinită. Se întîmplă un „miracol“: ceea ce părea imposibil devine posibil cu o uluitoare repezițiune. Pentru că – așa cum ne sugerează prozatorul, printr-o sintagmă simptomatică, lansată în reportajul său

MICI ȘI MARI
„MIRACOLE“

din 1922, *Capitala într-un bloc-notes* – atunci intră în acțiune, cu „o supranaturală și hoffmanniană rapiditate”, *magia bolșevică*, minuită de șeful ierarhiei punitive (dictatorul, securistul, milițianul). Cu un cuvânt, un gest ori o semnătură, acesta produce o „minune”, căci, într-o clipă, ceva se metamorfozează și prinde viață în interiorul înțepenitei realități totalitare, producând o fisurare a stagnantei indifferențe față de morală și legalitate. Pustiul devine brusc pământ roditor, o parcelă de deșert înfloreste dintr-o dată. În sanctuarul birocrației și arbitrarului, emblema magiei bolșevice este ștampila, iar mesagerul fulgerător, telefonul, care l-a fascinat dintotdeauna pe prozator: „un birou uriaș, de o dimensiune incredibilă, cu opt telefoane de diferite feluri, cu fire verzi, portocalii și gri”.

Bulgakov știe din propria experiență ce înseamnă „magia bolșevică” și rezultatele ei, dacă, bineînțeles, ajungi pînă la „magul” bolșevic. Într-o schiță, *Amintire*, își evocă tribulațiile de tânăr scriitor: abia sosit la Moscova, fără locuință, ar trebui să-și petreacă noaptea sub stelele reci ale iernii; norocul lui e că întâlnește un prieten care îi oferă adăpost. A doua zi, tânărul Bulgakov le cere celor din comitetul de bloc să-l treacă în registrul de „locuință la comun”. Unul dintre membri, cu aproba-

MAGIA
BOLȘEVICĂ
ȘI EFECTUL
EI INSTANTANEU

VISUL SIMPLU,
INFANTIL

rea președintelui de bloc – un bărbat corpulent, cu caschetă de astrahan pe cap – îl repede scurt: „Sari de aici ca un dop!”. Profund umilit, tânărul prozator se culcă pe o canapea desfundată și îl visează pe Lenin. E visul acela simplu și direct, de care vorbește Freud și care îți îndeplinește, pe față și imediat, dorința respinsă de realitate: Lenin, așezat într-un fotoliu, în spatele biroului, stă și se uită la bietul scriitor, care, înjosit, blîugue, în vreme ce lacrimile îi curg pe obraji: „Eu nu sînt un dop, Vladimir Illici, nu, nu sînt un dop...”. Atunci Lenin pune mîna pe receptorul telefonului și ordonă: „Să i se elibereze un bon de locuință la comun... Să rămînă în vecii vecilor în camera aia și să-și scrie acolo versurile despre stele și alte chestii de soiul ăsta. Să-mi fie adusă imediat canală aia cu caschetă de astrahan. O să-i arăt eu lui locuința la comun!”. Acesta e visul infantil al lui Bulgakov, care, a doua zi, cu o cerere în mînă, încearcă cu adevărat să intre la Lenin. Nereușind, ajunge totuși la soția acestuia, adică la Nadejda Konstantinovna, pe atunci președintă a Glavpolitpros-vet-ului. Aici, trăiește aceeași vrajă a posibilului miracol: „Pe birou trona un telefon”. Și, într-adevăr, miracolul se întîmplă: înduioșată și de ideea nebunească a tînărului de a intra la Lenin, și de blana lui jerpelită, Nadejda Kon-

stantinovna îi pune rezoluția favorabilă, scrisă și semnată cu cerneală roșie: „Ulianova”. Numele este cuvântul magic privit minute în șir de membrii comitetului de bloc, paralizați de teroare, care, apoi, se execută imediat ca niște marionete mișcate de sfori invizibile. Morala e simplă ca într-un basm: „magul” bolșevic poate face, dintr-un capriciu, binele, poate restabili dreptatea, poate avea un rol justițiar cu efect instantaneu (adică într-un mod „hofmannesc”, cum îi place scriitorului să spună). Sistemul totalitar nu funcționează curent și firesc: se desțenește brusc numai când intervine „magia” și spectrul amenințător al „magului” care *pedepsește*. Magia bolșevică apare, deci, ca o disonanță sălbatică, activizantă, în muzica stagnantă, bălțită, a inerției.

Dându-i acel neașteptat telefon, Stalin i-a insinuat: „Faceți din nou o cerere. Am impresia că de data asta o vor aproba”. Și cererea – fapt „miraculos”, nu-i așa? – a fost acceptată, iar scriitorul, angajat. Măcar una din dorințele lui Bulgakov s-a împlinit ca prin farmec. „Curată vrăjitorie.” Dar convorbirea telefonică arc, pe termen lung, altă miză: îl face pe Bulgakov să *viseze* la o viitoare întâlnire, cu o discuție față în față, după care s-ar putea să fie lăsat să-și scrie în liniște opera. Timp de un deceniu de aici încolo, pînă la moartea

„MAGUL”
BOLȘEVIC

II. MIHAIL BULGAKOV ȘI SECRETUL LUI KOROVIEV

sa în 1940, creatorul a supraviețuit sperînd, în ciuda evidențelor contrare, că această întâlnire va avea loc. Într-o nouă scrisoare adresată lui Stalin la 30 mai 1931 ideea e limpede formulată: „... tîin să vă spun, Iosif Visarionovici, că visul meu de scriitor e să fiu convocat la dumneavoastră”. În 7 noiembrie 1935, Elena Sergheevna notează laconic că l-a însoțit pe Mișa la parada militară; în ciuda conciziei însemnării, putem reconstitui mecanismul psihic ascuns al celui care, dacă n-a ajuns să se afle față în față cu „atotputernicul”, îl conjură de la distanță: „L-a văzut pe Stalin la tribună în manta cenușie și cu caschetă militară”. Chiar și în preajma morții e obsedat de același lucru: omul acesta – care a rezistat tuturor capcanelor întinse pentru a-l face să cedeze moral și estetic – e gata să realizeze compromisul, numai pentru că, făcîndu-l, își imaginează că, de fapt, construiește premisele unei întâlniri inevitabile cu dictatorul. De aceea, acceptă să scrie o piesă despre tinerețea revoluționară a tiranului, aprobîndu-i-se, la urmă, și o călătorie de documentare la Batumi. Din jurnalul Elenei Sergheevna aflăm că nu le venea să creadă că li s-a dat această aprobare! Ei pleacă chiar spre locul documentării, dar, abia ieșiți din Moscova, o telegramă-expres, sosită în tren, îi anunță: „Călătoria nu mai e necesară.

PROIECTUL
ÎNȚILNIRII
ȘI REACȚIA
„CASTELULUI”
STALINIST

Reveniți la Moscova". Din momentul acesta Bulgakov se prăbușește definitiv, cedează vital, intrând într-o prelungită agonie. El seamănă cu K., eroul kafkian, căci forțează intrarea în „castel”, i se și dă iluzia că ar putea-o realiza și, când chiar crede asta, i se explică, cu cruzime, că nu e posibil și că intenția lui „incorectă” a fost bine înțeleasă de funcționarii de la „castel”: „«acolo sus» ei consideră că Bulgakov a prezentat această piesă ca să stabilească o legătură între el și ei și ca să se facă bine văzut de aceștia” (însemnarea Elenei Serghievna din 17 august 1939).

Bulgakov e atras irezistibil de ideea unui Stalin protector, după cum Stalin însuși are o atitudine ambiguă față de Bulgakov: are o anume slăbiciune față de el și îi acordă o anume protecție, făcând și alte gesturi de o jumătate de măsură în favoarea scriitorului: aplaudă, în 1934, *Zilele Turbinilor*, iar în 1936 declară în public: „Cum? Iar a fost interzisă o piesă a lui Bulgakov? Păcat, e un autor de talent”. Scriitorul face, în acest sens, ca Pasternak mai târziu, o adevărată obsesie psihică, întâlnirea cu dictatorul devine ideea lui fixă: concepe petiții și scrisori, imaginează istorioare și telegrame, la care Stalin ar reacționa imediat în favoarea lui. De pildă, neprimind iarăși viza pentru plecarea în străinătate, își închipuie că-i telegra-

OBSESIA
SCRIITORULUI
INTERZIS

II. MIHAIL BULGAKOV ȘI SECRETUL LUI KOROVIEV

TEATRALIZAREA
OBSEIIEI

fiază lui Stalin, cerându-i ajutorul: „Surmenajul nervos mă omoară. Lăsați-mă să schimb decorul pentru trei luni. Mă reîntorc!”, la care sosește, pe loc, ordinul telegrafic al tiranului: „Să fie lăsat să plece chiar mâine!” (Un Azazello de la G.P.U. ar materializa ordinul cam așa: „Îmi permiteți, Iosif Visarionovici, să-l trimit la toți dracii, direct pe Champs-Élysées?!”) În fața prietenilor, joacă aceeași scenetă în zeci de variante; iată una dintre ele, semnificativă, înregistrată de Paustovski:

Bulgakov intră la Stalin obosit și trist.

– Ce faci, Mișa? întrebă Stalin.
De ce ai mutra asta pierdută? Ce ți s-a întâmplat?

– Am scris o piesă.

– Și asta-i un motiv să fii așa trist?

– Teatrele nu vor să mi-o joace, Iosif Visarionovici.

– Și unde ai vrea să-ți fie jucată?

– La Teatrul de Artă, Iosif Visarionovici.

– Stai jos, Mișa, n-auzi? Nu-ți fă probleme.

Și Stalin pune mîna pe telefon.

– Alo, domnișoară! Alo, domnișoară, mă auzi? Dă-mi Teatrul de Artă! Alo, Teatrul de Artă? Cine e la telefon? Bună ziua, tovarășe director! Stalin la telefon. Alo, alo, mă auziți?

Si iată că Stalin începe să se infurie, suflă în receptor, apasă în furcă etc.

– Tot comisariatul comunicațiilor e o sleabță de idioși. Domnișoară, dă-mi din nou Teatrul de Artă! Da, da, dă-mi din nou teatrul, ce dracu', doar nu vorbesc chinezește?! Cine e la telefon? Teatrul de Artă? Aici Stalin. Nu închideți! Unde e directorul? Cum adică a murit?! Pe loc?! Poftim, da' nervoși mai sînt oamenii de azi!⁵

Cum observă Marianne Gour, Bulgakov ajunge să piardă din vedere realitatea concretă a interlocutorului său, transformîndu-l într-o „instanță indefinită cu caracter providențial”. De altfel, într-un bruion de scrisoare apare chiar această afirmație teribilă: „... aș vrea să vă cer să fiți primul meu citi-

PRIM-SECRETAR
CA PRIM-CITITOR

⁵ Nu altfel se exprimă Woland, care, în capitolul 22 al romanului, exclamă la un moment dat: „Ce nervoși sînt oamenii de astăzi!”. Terrorizînd Moscova, omnipotent – observă Igor Sibaldi, unul dintre comentarii preocupați de acest raport dintre dictator și diavol – Woland te duce cu gîndul, „în mod irezistibil”, la Stalin (v. și Igor Sibaldi, *Postfață* la ediția italiană a romanului, Mondadori, 1991, pp. 543-544). În realitate, raportul dintre ei este invers: Woland nu e, totuși, Stalin; dar Stalin, datorită comportării sale cvasiprotectoare față de Bulgakov, poate fi asemănat oarecum cu Woland în relația lui cu maestrul.

tor”. Or, acest prim cititor ar fi tocmai „magul” bolșevic care ar tăia pe loc apetitul culturicilor și literaților proletari de a-l cenzura și expulza pe Bulgakov din viața literară; a fi citit de Stalin ar însemna cale liberă spre edituri și scenă.

Nu întîmplător Stalin îi telefonează tocmai a doua zi după înmormîntarea lui Maiakovski. Statul sovietic n-avea nevoie, pe loc, de încă un sinucigaș ilustru. Stalin e un terapeut crud și eficient: după ce îi spune, la telefon, că ei doi ar trebui să se întîlnească și să discute, Bulgakov se duce să-și arunce revolverul în iazul de la Novodeviciu. Numai că dictatorul nici nu-i va mai telefona, nici nu-i va mai răspunde la memorii, nici nu-l va chema la Kremlin, deși Bulgakov îi scrie, un an mai tîrziu, că acel telefon din 18 aprilie 1930 i-a lăsat „o urmă adîncă” în suflet. Obsedat de toate acestea, lui Bulgakov i se accentuează neurastenia: se scufundă într-o „disperare absolută”, cu „sumbre neliniști”, simțîndu-și „aripa frîntă”. În această stare psihică îi scrie lui Vikenti Veresaiev: „Mi s-a întîmplat o nenorocire care nu încetează să mă chinuie: întîlnirea mea cu Secretarul General n-a avut loc. Pentru mine e o grozăvie și bezna mormîntului”. Cel ce îi scrie lui Veresaiev nu e pur și simplu un nevrotic, ci unul *abil* în deznădejdea lui, care parcă speră că rîndurile sale vor

DICTATORUL
CA TERAPEUT
ȘI ILUZIONIST

cădea sub ochii lui Stalin. Dar dictatorului îi dă mâna să fie un abil și jumătate: nu-i mai face nici un semn direct, în schimb se enervează că *Zilele Turbidenilor* au fost scoase de pe afiș ori se întristează public că atât de talentatul Bulgakov nu e „cuminte” și iarăși a fost interzis. N-are importanță dacă replicile surprinzătoare ale lui Stalin au sunat chiar așa sau au fost, mai mult ori mai puțin, prelucrate de transmițători; important e că lumea le află și șușotește despre ele, avind senzația că dictatorul îl protejează pe scriitor. Important e că Stalin nu tace și că deci, la urma urmelor, s-ar putea ca întâlnirea lămuritoare dintre cei doi să aibă, totuși, loc cândva. În acest context persistă atracția lui Bulgakov față de Molière, biograful identificându-se adeseori cu „neliniștitul meu erou”. (În glumă, Zamiatin i se și adresează cu apelativul „dragă Molière Afanasievici...”.) Din multe pasaje se simte că, terapeutic, Bulgakov scrie biografia molierescă pentru sine, dar și cu gândul la vizatul său Prim-Cititor. În acest sens, prin felul în care evoluează relația dintre Molière și Regele Soare, biografia aceasta materializează, în mod romanesc, „o formă a polemicii lui Bulgakov cu Stalin”⁶. De

MOLIÈRE
AFANASIEVICI
BULGAKOV
ȘI PROTECȚIA
„REGELUI”

ARTISTUL
NU E UN EROU

aceea, imaginează diverse întâlniri ale „comedianului alb ca varul” de emoție și spaimă cu Ludovic al XIV-lea, „cel care domina pământul”, și îl înțelege pe „vicleanul comedian”, cu „strategia lui șireată” de a face referință „la faptul că va căuta ocrotire la rege”. Iluzionându-se că Molière, biograful său ar vrea și el să strige, în triumf răutăcios: „Nu mă puteți atinge. Am protecția regelui”⁷. Devreme, încă în jurnalul său de tinerete, Bulgakov recunoaște că, „din nefericire, nu sînt un erou”. Cum nu e nici acel Molière trecut prin învățătura lui Gassendi, așa cum o formulează biograful său supus Terorii: „Și, la drept vorbind, dacă această biată zdreanță, trupul dumneavoastră, ar fi azvîrlit în temniță, întrebarea este ce s-ar mai alege din spiritul dumneavoastră filosofic?”⁸. Artistul nu e un erou și nu trebuie transformat într-un erou: el trebuie să creeze, nu să moară. Înfricat-neînfricat, el spune adevărul și apoi îl apucă groaza. Exact ca pe Molière-ul lui Bulgakov. De aceea, trebuie protejat iar nu strivit, căci, chiar lăsînd deoparte această frică,

⁷ V. și actual al doilea al *Cabalei bigoților*, în Mihail Bulgakov, *Teatru*, în românește de Maria Dinescu, traducerea versurilor de Mircea Dinescu, postfață de Albert Kovács, București, Editura Univers, 1986, p. 317. V. și actual III, pp. 341-342.

⁸ Mihail Bulgakov, *Viața domnului de Molière*, ed. cit., p. 35.

⁶ Milivoje Jovanović, *Introducere la Mihail Bulgakov, Viața domnului de Molière*, Edizioni Studio Tesi, 1990, p. XXIII.

el are, oricum, „un echilibru psihic extrem de precar“. Vrînd-nevrînd, chiar dacă spaima lui de consecințe poate ajunge chiar „la o limită patologică“, el nu poate tăcea, fiindcă scriitorul care tace nu este, pur și simplu, scriitor. Așa că, pentru a supraviețui ca scriitor, e gata să facă un pact. Unul mai mult sau mai puțin utopic. Conform căruia, de pildă, Regele Soare poate spune că Molière e „scriitorul meu“, iar Molière despre Regele Soare că e „aliatul meu“. Un pact între doi „cumetri“. Molière, „valetul regal“, e servit de regele său, care îi dă și îi protejează un statut special, unul numai pentru el: libertatea de a crea. În schimb, majestatea-sa se poate servi și ea („înfruptă“, spune Bulgakov) dintr-o „nemurire autentică“, aceea a valetului său.

Nevoia de protector a lui Bulgakov provine nu numai din conjunctura ostilă în care s-a nimerit să trăiască, ci și din psihologia lui aparte, de tip kafkian. Mi se pare foarte semnificativ ce îi mărturisește, cu puțină vreme înaintea morții, prietenului său Ermolinski: „În general, n-am avut niciodată noroc cu superiorii mei (suspina), eu care atît am dorit să fiu un băiat exemplar...“⁹. Or, pentru Bulgakov, a fi un „băiat exemplar“ are un sens cu totul

REBELUL
„BĂIAT
EXEMPLAR“

⁹ Serghei Ermolinski, *Introduction la Le Maître et Marguerite*, Laffont, p. 8.

PSIHOLOGIA DE TIP KAFKIAN

surprinzător. Le reproșează „superiorilor săi“ că, deși a fost toată viața un mare timid care doar dădea impresia contrară, ei nu l-au priceput și n-au avut niciodată o atitudine „binevoitoare“ față de el. În confesiunea lui amuzat-serioasă transpare cu ușurință schema parental-filială. „Superiorii“ sînt evident substituiți ai tatălui, iar el, „copilul“ ce-ar fi trebuit să fie iubit. Aici, din psihologia de tip kafkian ies viziuni halucinante. Josef K. alias Kafka își cunoaște punctul vulnerabil, ce ar consta în faptul că „mai rămăsese în el ceva de copil, căci nu avusese parte niciodată de protecția propriului tată, mort foarte tînr“ (chiar și biografic, acest lucru e, în mare măsură, valabil pentru Bulgakov). De aceea, lui K., imaturul, nu-i displace să se ascundă sub pelerina „uriașului“ său superior. Iar Molière alias Bulgakov se simte în siguranță cînd celor din jur li se năzare că văd pe umerii săi „umbra suveranului“. Surpriza vine, însă, din spre „băiatul exemplar“, care nu corespunde dezirabilității paternale. Departele de a fi supus „superiorilor“, „băiatul exemplar“ își afirmă și își apără independența față de ei, dar, în același timp, le cere protecția (tandăr, dacă se poate) pentru ca să se poată împlini tocmai în calitate de rebel „băiat exemplar“. (Într-un mediu sincer ori ipocrit proletarizat, el se îmbracă dinadins ca un

băiat de familie bună, cu elemente de recuzită burgheză sau dandystă, semne ale „independenței mele”) Condițiile vitrege, neobișnuite, de viață fac ca la Bulgakov această relație dintre „băiatul exemplar” și „superior” să devină obsesivă, reflectând conflictul dintre eul său și realitatea exterioară. Un moment de impas existențial maxim al scriitorului nu se putea rezolva decât printr-o înaltă intervenție din afară. Și, în mod neașteptat, reacția „superiorului” s-a produs: telefonul magic pe care i-l dă Stalin îl reintegrează imediat pe Bulgakov în viața culturală, ca regizor secund la Teatrul de Artă. Cu alte cuvinte, în termenii lui Freud, datorită intervenției dictatorului, Bulgakov a avut „trăirea de satisfacere” a cerințelor sale. De aici înainte, acest tip de trăire se leagă pentru el automat de figura lui Stalin, pentru că, de câte ori reintră în impas, în psihicul său se restaurează modelul primei satisfaceri a doleanțelor lui.

În continuare, însă, Stalin nu va mai avea în viața lui Bulgakov nici o altă intervenție de mag bolșevic. De aceea, în lipsa altor trăiri de satisfacere reală a dorințelor sale, în mintea scriitorului disperat răsar – terapeutic și autoperisiflant – scenarii ale unor trăiri de satisfacere fantasmatică, în care un Stalin de *Commedia dell'Arte* soluționează, cu o viteză păpușarească, toate necazurile

PIESEȚA DE
PE SCENA LUI
PSIHICĂ

TRĂIREA DE
SATISFACERE

creatorului. După Freud, „există indivizi la care dăinuie mai mult decât la alții tipul infantil de fenomene psihice”¹⁰. Observație valabilă pentru psihicul lui Bulgakov. (Nu e mai puțin adevărat, însă, că scenariul infantil al satisfacerii fantasmatică prin miraculoasă intervenție a dictatorului e întru totul specific pentru indivizii dintr-un stat totalitar, siliți să trăiască în condiții de viață anormale.) Reveria pe care o joacă, improvizând, scriitorul-actor e transparentă și copilăroasă, fructificând pe loc dorințele sale. Teatralizată, reveria are, dincolo de o intenționalitate cathartică, una pre-estetică. Iată o variațiune scenică pe tema dată a obsesiei bulgakoviene. Nemontat de teatre, disperat, dramaturgul îi scrie lui Stalin. Alarmat, acesta ordonă ca „scriitorul meu” (s.n.: Regele Soare folosește pentru Molière aceeași formulă), adică dragul de Mișa, să fie căutat și adus de urgență la Kremlin. Neavînd răbdare să asculte văicărelile lui Mișa, „tătucul” îndrăgostit de „băiatul exemplar” i le retează scurt: „Stai să vezi!”, pune mîna pe telefon și-l cere pe Stanislavski la Teatrul de Artă. Auzindu-l pe Stalin, Konstantin Sergheevici face infarct pe

¹⁰ Sigmund Freud, *Interpretarea viselor*, traducere, preambul și note de Leonard Gavrilu, București, Editura Științifică, 1993, p. 423. Pentru „trăirea de satisfacere”, v. pp. 432-433.

loc. Atunci, dictatorul îl cere la telefon pe Nemirovici-Dancenko: și acesta cade ca trăznit. Descurajat, Mișa suspină din greu, dar „tătucul“, tenace, îl cere pe următorul:

STALIN ÎN
ROLUL LUI
SPAVENTO

STALIN: Cine e la telefon? Egorov? Uite ce e, tovarășe Egorov, la dumneavoastră în teatru zace o piesă... (Îi face semn lui Mișa.) ... o piesă a scriitorului Bulgakov... Firește, cum știți, mie nu-mi place să fac presiuni, dar mi se pare că e o piesă bună... Ce? După dumneavoastră, e foarte bună? Când începeți s-o montați? (Acoperă receptorul, întrebare către Mișa:) Pe când o vrei?

BULGAKOV: Doamnel De-ar fi gata măcar în trei ani!

STALIN: Oh... (Lui Egorov:) Nu-mi place să mă amestec în treburi teatrale, dar mi se pare... (Îi face cu ochiul lui Mișa.) ... că ați putea-o monta... în trei luni... Ce? În trei săptămîni? Bun, atunci e perfect. Și onorariul? (Acoperă receptorul, întrebare către Mișa:) Cîți vrei?

BULGAKOV: Ăă... Aș vrea... de-ar fi măcar vreo 500 de rubli-șoare!

STALIN: Vai... (Lui Egorov:) Firește, nu sînt specialist în treburi

financiare, dar mie mi se pare că piesa asta face 1500 de ruble. Ce? 1600? Ei bine, dați-i, dați-i! (Lui Mișa:) Ei, vezi, și tu care...

Ș.a.m.d., potrivit improvizației fantastice de moment, căci Mișa nu mai poate scăpa de Stalin, care, topindu-se de dorul lui, oftează cu un duios accent georgian: „Ah, Miho, Mihol!“...

Conform definiției clasice a magiei, așa cum ne-a dat-o Bronislaw Malinowski, ea constituie o tehnică și o activitate-substitut, prin care omul – aflat într-un moment acut de criză existențială ori într-o situație-limită – își concretizează ritualic și simbolic, printr-o satisfacere imaginară, o dorință altfel nesatisfăcută de realitate. (Bulgakov dă o importanță maximă problemei satisfacerii, formulînd-o foarte freudian: „Spre ce năzuiește orice ființă vie? Orice ființă vie năzuiește spre obținerea satisfacției. De ce? Pentru că satisfacția constituie valoarea supremă. Trăiți deci cu înțelepciune – năzuiviți tenace spre satisfacție“¹¹.) Încercînd cu disperare să facă pactul cu „magul“ bolșevic, Bulgakov urmărește să-și materializeze dorința lui esențială de a se împlini ca artist chiar în cadrele realității și în ciuda adversității acesteia, a conjuncturii isto-

PACTUL
RATAT

¹¹ Mihail Bulgakov, *Viața domnului de Mo-
lière*, p. 35.

rice total nefavorabile. În condițiile date, natura scriitorului este profund și inevitabil tranzacțională. Dar cum pactul nu se realizează, impulsul satisfacerii acestei dorințe a creatorului de a triumfa asupra realității avansează înspre imaginarul pur, cristalizându-se, în plan psihic, în reverie, iar în plan estetic, în ficțiune. Rodul lor deplin este romanul *Maestrul și Margareta*. În zona decantării ficționale, „magiei bolșevice” i se substituie magia neagră, iar „magului” bolșevic, magul negru. Magul negru capătă, însă, un sens opus „magului” bolșevic. Woland se substituie lui Stalin și acționează spre binele scriitorului, dinamitând, totodată, sistemul opresiv. Scriitorul i-a cerut lui Stalin să-i facă dreptate, dar acesta tace, lăsându-l pe mîna cenzorilor. Și atunci, fantasmal-compensator, vine „domnul Diavol”, care face ceea ce Stalin n-a făcut. Și o face, practic, împotriva lui Stalin și a lumii pe care acesta o patroanează. Deloc întîmplător, preocupările demonologice ale lui Bulgakov se intensifică tocmai în timpul cînd se configurează catastrofa lui existențial-artistică. Astfel, prima variantă a romanului despre diavol – purtînd printre alte posibile titluri pe acela de *Consultant cu copite* – datează din 1928-1929, fiind aruncată în foc, de teama perchezițiilor, în 1930. Tot din 1929 datează

MAGUL NEGRU,
OPUSUL
„MAGULUI”
BOLȘEVIC

fanteziste însemnări *Către o prietenă de taină*, unde scriitorul sinucigaș e salvat de magica apariție a diavolului-editor, care, cu o rapiditate hoffmannescă, poate concretiza publicarea cărților nepublicabile (schemă reluată, apoi, pe fondul unei arii din *Faust*-ul lui Gounod, în *Roman teatral*, la care lucrează în 1936-1937). Și iarăși deloc întîmplător, Bulgakov își reia munca la romanul despre diavol în 1932, adică tocmai atunci cînd ideea întîlnirii realizabile cu Stalin s-a instalat, în psihicul său, ca o obsesie cu caracter halucinatoriu, nevrotic. În scrierea, revizuirea și perfecționarea continuă (întreruptă doar de moartea scriitorului) a romanului *Maestrul și Margareta*, Bulgakov se implică trup și suflet, nu numai estetic, ci cathartic, găsindu-și în activitatea creativă o satisfacere compensatoare a dorinței sale nesatisfăcute în realitate. E de revelat acum că Woland și suita lui demonică nu numai că îl salvează, în ultimă instanță, pe maestrul, ci, în primul rînd, își exercită rolul punitiv asupra culturnicilor și a literaților imorali. Cei care sînt drastic pedepsiți, cei care suferă cel mai tare, cei care sînt batjocoriți cît mai crunt sînt, simptomatice, tocmai scriitorii și criticii proletcultiști ori realist-socialiști, dușmani înverșunați nu numai ai maestrului, ci și ai lui Bulgakov (Berlioz, Bezdomnii, Latunski, Riuhin)

FUNCȚIA
ROMANULUI

sau paraziți și impostori ce mișună pe teritoriul culturii (Lihodeev, Arkadi Apollonovici, Rimski, Bengalski, Varionuha etc.). În același sens, unui tratament special sînt supuse instituții precum Casa „Griboedov” sau Teatrul de varietăți.

Iată de ce merită o atenție sporită analiza compoziției pe care o are suita drăcească a lui Woland. Aceasta cu atît mai mult cu cît opera prozastică a lui Bulgakov conține inserții autobiografice extrem de accentuate, motivate puternic afectiv fie de tribulațiile scriitorului într-o realitate istorică profund defavorabilă, fie de intenționalitățile purificatoare ale transfigurării ficționale. Întreaga delegație diavolească șochează, dintru început, prin concretețea ei extrem de vie, deși aparentă totuși (avînd în vedere că e vorba doar despre o travestire realistă momentană): reprezentanții iadului, elocvent diferențiați între ei, au o asemenea forță ficțională de convingere, încît au căpătat o realitate proprie detașată chiar și de romanul în sine. Ei par de aceea complet nelivrești, deși în nașterea lor s-a absorbit o mare cantitate de informație demonologică și esoterică. (Să nu uităm că Mihail Bulgakov s-a format într-un mediu familial adecvat, care i-a încurajat de la început preocupările culturale, că tatăl său, Afanasi Ivano-

WOLAND
ȘI SUITA LUI

TABACHERA
SACRĂ

vici, a fost teolog universitar, specializat în istoria religiei comparate, și că scriitorul, intelectual rasat, și-a perfecționat timp de doisprezece ani acest roman.) Numele lui Woland, „neamțul ticnit”, de pildă, își are sursa în versul 4023 din *Faust*-ul goethean: „Platz! Junker Voland kommt. Platz!” („Faceți loc! Vine domnul Diavol! Faceți loc!”). Iar substantivul german, de sorginte medievală, *woland* sau *vălant* înseamnă „spirit rău” și „drac”, iar ca determinant: „dușmănos, răuvoitor, pocit, ursuz, morocănos”¹². Apoi Woland ține în mînă un baston cu o măciucă ce întruchiează un cap de pudel (alt însemn goethean, prevestind apariția diavolului); la gît îi atîrnă de un lînțior scarabeul sacru, simbol psihopomp, căci, în calitate de „necromant”, diavolul este, în roman, călăuza morților; are „mîna grea, ca de piatră, fierbinte ca focul” (amintind de Oaspetele de piatră al lui Molière), iar tabachera lui uriașă, din aur masiv, are pe capac un triunghi din diamante, emblema lui Dumnezeu, căci diavolul apa-

¹² Jacob Grimm și Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, XII, Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1913, p. 453.

¹³ În privința demonologiei am consultat: J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, ediția a IV-a, Bruxelles, 1845 și ediția italiană de la 1870, reproducută de I. Dioscouri, 1989; Gustav Roskoff, *Gedichte des Teufels*, I-II, 1869; *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, Brepols, 1987;

re aici, în primul rînd, ca trimisul și colaboratorul său principal. El este „magul negru“, între ale cărui divertismente, ca o specialitate aparte, intră știința decapitărilor și repunerilor capului¹³. Privirea lui insolită, prin ochii de culori diferite, este o marcă a originii sale divine¹⁴: ochiul lui drept e negru (ca moartea și pustiul), cel stîng, verde, asemeni vieții, ca apoi, în timpul nopții valpurice, culorile lor să se inverseze: ochiul drept devine auriu ca soarele, cel stîng, însă, negru, „aidoma unei bulboane fără fund a tuturor umbrelor și tenebrelor“. Într-un cuvînt, un străin“, concluzie ce corespunde intenționat versului 2896 al lui Goethe despre Mefisto: „Es ist ein fremder Herr“.

Primul membru al suitei diavolești, Azazello, e „un ins mic, dar neobișnuit de lat în umeri“, sugerînd forța atletică, deoarece, etimologic, numele său

Ion V. Georgescu, *Demonologia Vechiului Testament*, București, 1934; *Les premiers psychanalystes. Minutes de la Société psychanalytique de Vienne*, II, Gallimard, 1978; Alfonso Di Nola, *Il Diavolo*, Scipioni editori, 1980, Gerald Messadié, *Histoire générale du Diable*, Laffont, 1993 ș.a. De asemenea, lucrări privitoare la folclorul demonologic răsăritean aparținînd Elenei Niculiță-Voroncea, lui Tudor Pamfil, M. Gaster, Sim. Fl. Marian, Ioan Dragoșlav ș.a.

¹⁴ Și despre Alexandru cel Mare se spune că avea „ochiul stîng verde, în schimb, dreptul, negru“ (conform biografului Quintus Curtius Rufus).

„E UN DOMN
STRĂIN“

AZAZELLO

reflectă „Forța lui Dumnezeu“ sau pe „Dumnezeu cel puternic“. Îmbrăcat în stil Kitsch, cu gambetă pe cap, cu un costum în dungi de bună calitate, dar cu o cravată tipătoare la gît, el are caracteristici bizare: „un clonț uriaș“ îi iese din gură, iar la buzunarul de la reverul hainei poartă de obicei „un os de gîină“. Aceasta pentru că el este geamăn cu Zazelo, „demon care roade oase“, al cărui nume vechi e, ne spun demografiile, Eurinom, monstru cu dinții lungi și principe al morții (Azazello e mesagerul ei pe lingă maestru și Margareta). În *Apocalipsul lui Avram* este identificat cu focul, pe care îl poartă cu sine, de aceea în roman e numit pur și simplu „roșcatul“, căci are „părul roșu ca focul“; înainte de a dispărea din Moscova împreună cu cei doi amanți, dă foc subsolului din Arbat. Cînd în finalul cărții cad măștile și travestițiile de carnaval apocaliptic, Azazello apare exact ceea ce este: „un demon al pustiului arid, un demon-ucigaș“, adică așa cum îl semnalează *Leviticul* (16, 5 și urm.).

În schimb, Behemoth e „un motan uriaș, gras cît un porc, negru ca tăciunele, cu niște mustați date dracului“, cu privirea tare „blajină“ (după cum s-a văzut), care își scoate, în toate ocaziile, șapca din cap, pentru a-i fi admirată căpățîna rotundă, năpădită de un păr

des, „semănînd grozav a blană de piscă”. E un bufon năstrușnic, numit de aceea de Woland și „blestematul Hans”, adică Hanswurst, saltimbanc caraghios din teatrul de bălci popular. În ebraică înseamnă „animalul” și reprezintă forța terifiantă și invulnerabilă (evocată ca atare în *Iov*, 40, 15), fiind identificat, pe rînd, cu elefantul, bivolul și hipopotamul (ultima sugestie prezentă de altfel și la Bulgakov: „o namilă – cît un hipopotam”). La Curtea infernală, Behemoth e marele paharnic. Din *Dicționarul infernal* al lui Collin de Plancy aflăm că motanul de-o mărime înspăimîntătoare din invocațiile (falsificate) ale catharilor e însuși diavolul, după cum tot acolo e o istorioară despre un aghiotant, care, tulburat la han de duhurile rele, se luptă toată noaptea cu dracul, înfrîngîndu-l, iar dimineața descoperă în odaie trupul răpus al unui „uriaz motan sălbatic”...

Din suita lui Woland se singularizează Koroviev, în primul rînd datorită numelui său rusesc, recent și plebeu. Așa că din văzduh se înfiripă „un cetățean străveziu, cu o înfățișare nespus de ciudată. Avea capul mititel, cu șepcuța de jocheu în creștet, și purta o haină cadrilată, cam scurtă... Deși înalt de un stîinjen, era îngust în umeri, nemaipomenit de slab și, luați notă, avea o față batjocoritoare”. Poartă „mustăți mari,

ca niște pene de găină”, fapt ce, în folclorul demonologic răsăritean¹⁵, este, pe de o parte, semn drăcesc (căci „găina neagră e a dracului”), pe de alta, indicul unui strigoi sau vîrtecus, întrucît după moarte sufletul păcătosului – și Koroviev, cum vom afla în final, e un păcătos – „iese și se duce într-o găină”. Ioan Petru Culianu, care el însuși s-a ocupat de detectarea diverselor surse demonologice ale romanului, ne spune că Koroviev ar fi neidentificabil¹⁶. Ceea ce este, cred, inexact. Căci atunci cînd nu e numit nici Koroviev, nici Fagot, e semnalat drept Cadrilatul, datorită hainei cu desene în formă de carouri și a pantalonilor cadrilați prea scurți, ce lasă să i se vadă „ciorapii albi, jegoși” și pantofii roșcați și scilciați. Or, la Curtea infernală, există tocmai un prinț Caro, cu alte cuvinte Cadrilatul, invocat miercurea și vinerea în litanii de sabat. Prințul Caro este mesagerul știrilor funeste, groaznice, și al prezicerilor de rău augur. Bulgakov are, evident, cunoștință de acest lucru, dovadă stînd debutul romanului: primul semn transcendent și malefic ce i se face, în Patriarșie prudi,

¹⁵ Joseph de Maistre, aflat la Petersburg, asistă la înmormîntarea lui Strogonov, unde lumea, văzînd o găină rătăcită în alaiul funebru, susține, superstițioasă, că aceasta ar fi, de fapt, sufletul contelui răposat.

¹⁶ Ioan Petru Culianu, *Nota di demonologia bulgakoviana*, în *Aevum*, V-VI, 1977, p. 549.

BEHEMOTH

KOROVIEV
E RECOGNOSCIBIL

lui Berlioz, se înfiripă în silueta batjocoritoare a lui Koroviev. Histriion înăscut, vîrtecușul joacă tot felul de roluri, improvizează cu ușurință, înscenînd tot felul de situații, în care îi implică și pe alții, declanșînd finaluri de mare efect teatral, adică „adevărata babilonii” și dezastre grandioase. Actor, animator de varietăți cu iz demonic, Koroviev amintește de Kobal, directorul general al farselor și spectacolelor infernale, patron al comediilor. În fine, numele lui este cu totul surprinzător. Etimologic, provine din cuvîntul rusesc *korova* („vacă”) și s-ar putea traduce prin „vacărean”. Trebuie să remarc neașteptata corespondență, sugerată prin etimologie, dintre Koroviev și magicianul Merlin, deoarece acesta din urmă e descris, uneori, ca un „văcar” deșirat și spăimos, de obîrșie pe jumătate demonică. O altă aproximare ne dă Alexandru Sincu, postfațatorul primei ediții românești a romanului, după care ar trebui să ne gîndim la „un derivat amuzant de la *koroviiia-smerti*, o boală a animalelor pe care poporul și-o închipuie vîreolac”. De altfel, în folclorul răsăritean, „vaca roșă” e malefică, iar sufletul omului, rătăcitor, „intră într-o găină ori într-o vită”. Rămînînd în aceeași zonă a sugestiilor bovine, îl amintesc și pe Astaroth, descris de Éliphas Lévi ca un monstru cu „cap de bou scheletic”,

CLOVNUL-
VÎRTECUȘ

plasat în fața „porții grădinii adevărului”. În *Dicționarul infernal*, acest heruvim cu cap de taur e consemnat cu titlul de „mare duce al iadului”.

Nu dezlegăm, însă, cu aceste informații esoterice, întreaga semnificație a acestui membru insolit al suitei drăcești. Căci sfîrșitul romanului ne rezervă o mare surpriză: cel îmbrăcat în „haine zdrențăroase de pehlivan” și cunoscut sub numele de Koroviev-Fagot ori sub porecla Cadrilatul se metamorfozează într-un „cavaler violet, sumbru, cu chipul mohorît, care nu zîmbea niciodată. Își ținea bărbia în piept, nu se uita la lună, nu-l interesa nici pămîntul; se gîndea la ale lui...”. Cînd cad decorurile de carnaval terestru, Azazello și Behemoth nu mai ascund nici un mister, apar în adevărata lor înfățișare: primul, ca demon al pustiei, al doilea, ca demon-paj. Identitatea lui Koroviev rămîne, însă, învîluită: dă jos o mască, aceea histrionică, și, în loc de față, răsare o altă mască, gravă. A lepădat veșmintele pehlivanești, peștrite, și-a rămas într-o înveșmîntare violetă, simbolică deci, întrucît aceasta-i culoarea critică din timpul Patimilor, așadar culoarea martirului. Dar violetul semnifică, totodată, „misterul nevăzut al reîncarnării”, al metamorfozei, fiind și culoarea secretului. Care ar fi, așadar, secretul lui Koroviev?

CAVALERUL
ÎN VIOLET

Pentru anchetatorii nemaipomenitelor întâmplări moscovite, Koroviev trece drept motorul ascuns și inspiratorul peripețiilor. El ocupă o zonă maximă de acțiune, fiind de-a dreptul aiuritor prin vivacitate: se răsuțește mereu ca un șarpe, gesticulează, cu în-suflețiri bruște, ca o marionetă dezarticulată, flutură din mâini „asemeni unei mori de vânt”, face cu ochiul hoștește, șoptește insinuant ori zbiară și behăie, trângânește vrute și nevrute, e când plîngăreț, când suspect de entuziașt, se gudură sau se rățoiește, cîntă cu glas de țap ori cu voce spartă de tenor, e când familiar ca o „persoană neoficială”, când distant ca o „persoană oficială”. Pe scurt: „un măscărici neobrăzat”. Un actor care mistifică fără încetare și un mistificator care joacă toate rolurile ca un actor polivalent. Și în același timp susține sus și tare că este translator, cîntăreț și fost dirijor.

N-ar fi deloc neinstructiv dacă ne-am reîntoarce, pentru moment, la Bulgakov însuși, știind că în operă transpar, desfigurate și contorsionate, o mulțime de trăsături caracteristice ale artistului. Astfel, din absolut toate amintirile celor care l-au cunoscut iese la iveală, în primul rînd, uluitorul său talent histrionic, Bulgakov fiind – asemenea lui Caragiale, ca să înțelegem exact lucrurile – un actor înnăscut, cu posibilități

ACTOR-
MISTIFICATOR

NU SCRITOR,
CI ACTOR

nelimitate de a imita și mima diverse tipuri reale sau de a inventa și juca personaje grotești, extrem de credibile, sau de a improviza scene cotidiene în care, cu efecte korovievieni, își implică cunoștințele și prietenii. Dintr-un gest și dintr-un cuvînt, construiește nu un personaj, ci o persoană vie. Paustovski își amintește că la Bulgakov se manifestau, „cu o uimitoare opulență, forța imaginației și talentul său de improvizator”, care-l făceau să fie „nu numai un mare scriitor, ci și un mare actor”. Și tot Paustovski spune că era totodată și un virtuoz ludic în „nemaipomenite mistificări”, pălîindu-și, cu glume și invenții, cunoscuii, dîndu-se drept altcineva față de necunoscuți¹⁷. Serghei Ermolinski,

¹⁷ Iată o asemenea secvență, în care Bulgakov dezvăluie o forță de metamorfoză grotescă, tipică pentru Koroviev (v. Konstantin Paustovski, *Trandafirul de aur*, traducere de Janina Ianoși, prefață de Ion Ianoși, București, Editura Minerva, 1981, pp. 226-227): „O jumătate de oră mai tîrziu, Bulgakov puse la cale, în vila mea, o nemaipomenită mistificare, dîndu-se în fața unor oameni care nu-l cunosteau, drept prizonier de război neamț, idiot, pripășit prin Rusia după război. Atunci am înțeles pentru prima oară întreaga forță de transfigurare bulgakoviană. La masă sedea un nemțlău bălan, chiotind obtuz, cu ochi tulburi privind în gol. Chiar și mâinile îi deveniseră asudate. Toți vorbeau rusește iar el, evident, nu știa nici un cuvînt din această limbă. Dar după cum părea, era foarte doritor să participe la discuția generală, vioaie, și își încrețea fruntea, și mușea încercînd

intim al scriitorului (și prefațator al ediției franceze a romanului), semnaleză același lucru: „un mistificator vesel, nu numai în operele sale, ci și în viață, în raporturile cu celălalt. Avea darul de a inventa și povești întîmplări“. De remarcat, totodată, o auto-observație a lui Bulgakov însuși: în jurnalul său de tinerețe, intitulat *Sub călcii*, el mărturisește că nu se poate controla cînd vorbește, neputînd să-și domine „gesticulația patologică de paiată“, ceea ce mă face să-l văd imediat pe Koroviev învîrtindu-și nebunește mîinile ca o moară de vînt... Or, „paiata“ sau „arlechinul“, întotdeauna în carouri, e chiar Cadriatulul.

Tot în evocările lui Serghei Ermolinski despre „veselul mistificator“ Bulgakov se află, cred, pasajul-cheie care ne poate deconspira secretul lui Koroviev.

chinuit să-și amintească singurul cuvînt rusesc pe care îl știa.

În sfîrșit avu revelația. Cuvîntul fusese găsit. La masă era servit un fel de mîncare cu șuncă. Bulgakov străpune cu furculița șunca și strigă plin de entuziasm: «Purcu! Purcu!», înecîndu-se într-un rîs strident și triumfător. Nici unul dintre oaspeții care nu-l cunoșteau pe Bulgakov n-avea nici cea mai mică îndoială că în fața lor se află un tînar neamț și încă, pe deasupra, cu desăvîrșire idiot. Păcăleala dură citeva ore, pînă cînd Bulgakov se plictisi și începu dintr-odată să recite în cea mai curată limbă rusă «Bunicul meu - de-obirșia cea mai pură...».

UN ARTIST HOFFMANNESC

Lucrînd la librete de operă, ne înfrmează Ermolinski, scriitorul se pasiona în așa măsură, încît „își imagina că e compozitor, cîntăreț și dirijor (s.n.)“¹⁸. Or, ultimele două meserii și le reven-dică, emfatic, tocmai Koroviev! Dar iată și restul evocării lui Ermolinski: „Cînta arii acompaniîndu-se el însuși la pian sau își închipuia orchestra cîntînd uvertura opere sale viitoare și se punea s-o dirijeze cu un aer inspirat. Toate astea îl amuzau teribil“. De aici se înțelege și de ce scriitorul era fascinat de Hoffmann, regăsindu-se în procedeele și personajele acestuia: și Koroviev, și Bulgakov au un comportament curat hoffmannesc, prin vinele lor curge același „sînge muzical“ ca și prin cele ale capelmaistrului nebun Johannes Kreisler, bufon incomod și orchestrator fantasmatic, revelînd stări de spirit extravagante și izbucniri violente batjocoritoare. Bulgakov a fost, o vreme, nu numai regizor, ci chiar și actor profesionist, remarcat de Stanislavski (ceea ce spune totul). Dar el era pasionat și de operă, avea o excelentă voce de bariton și visa, în tinerețe, să ajungă cîntăreț: cînd își dă demisia de la Teatrul de Artă, primește oferta de a fi angajat ca tenor la Bolșoi Teatr. Apoi, Koroviev își mai atribuie o profesiune, aceea de translator; dar asta e chiar în tradiția

¹⁸ Serghei Ermolinski, *op. cit.*, p. 27.

familiei bulgakoviene: tatăl e un poliglot, iar fiul îi moștenește talentul, exersat chiar și în ultimele luni de viață. În fine, să ne oprim și la obiectul cel mai caracteristic, etalat cu ostentație de Cadrilat: *pince-nez*-ul, schimbat, în noaptea valpurgică, cu un monoclu. Până și în privința aceasta există o corespondență biografică. Chiar Bulgakov povestește că, tânăr fiind, pentru a șoca derizoriul mediu literar, intra prin redacții în costum (lucru rar în epocă), cu papion cu picățele, scofînd din jiletă un ceas muzical ce intona o melodie cu iz religios și țintuind prin monoclu proletcultiștii stupefiați, care exclamau: „Ăsta nu-i de-al nostru!”.

Aliajul romanului *Maestrul și Margareta* e obținut prin topirea laolaltă a realității biografice cu fantasmarea prozastică. Așa că analiza scriitorului vizată de Norbert Groeben ca analiză indirectă a operei poate da rezultate spectaculoase în cazul lui Bulgakov; după cum analiza operei răsfrînge o analiză indirectă a scriitorului¹⁹. Totodată, Jean Starobinski observă că opera literară înghite în interiorul său „trecutul și istoria personală a scriitorului”; e însă vorba de o biografie orientată

¹⁹ Norbert Groeben, *Psihologia literaturii*, traducere de Gabriel Liiceanu și Suzana Mihailescu, prefață de Gabriel Liiceanu, București, Editura Univers, 1978, p. 150 și urm.

ANALIZA
SCRIITORULUI
CA ANALIZA
A OPEREI

„VIITORUL
FABULOS”
AL SCRIITORULUI

înspre operă și pe care aceasta o transcende. Viața actuală a operei se hrănește din substanța trecutului unui creator, dar, prelucrînd-o, o direcționează spre viitor: în operă nu va supraviețui doar un „destin trăit” odinioară, ci se va naște și un destin imaginat. Astfel, opera nu e numai consecința unei experiențe reale originare, ci este ea însăși plasma originală care iscă, destinului trăit de creator, un *viitor fabulos*²⁰. În *Maestrul și Margareta*, Koroviev înfiripă, triumfător, tocmai acest tip de viitor. Realitatea biografică transpare abia transfigurată în povestirea *Am ucis*. Eroul, un anume Iașvin, medic, ca și Bulgakov, este un tip foarte elegant, acordînd o atenție scrupuloasă îmbrăcăminții sale; altfel, e un om taciturn, care, însă, se schimbă brusc cînd începe să povestească: distantul doctor gesticulează expresiv, marcînd vizual ceea ce sugerează cuvîntul, așa încît necunoscuții „îl luau negreșit drept actor”. Însuși Bulgakov spune, de altfel, despre sine: *nu sînt scriitor, ci actor* („Am teatrul în sînge”, îi mărturisește lui Pavel S. Popov). Iașvin este, deci, dublul idealizat al scriitorului. Cazul lui Koroviev e mai subtil. Spre deosebire de Iașvin și de Bulgakov, modelul său real, Koroviev este izbitor

²⁰ Jean Starobinski, *Relația critică*, traducere de Alexandru George, prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1974, p. 245.

de neglijent și de grotesc în felul în care este costumat. Iașvin e pedant ca un dandy, Koroviev, tipător de caraghios. Și totuși amândoi reprezintă măști ale scriitorului: unul e dublul idealizat, celălalt, dublul său *inversat*, fantasmagoric.

Dîndu-și jos masca de bufon, fostul Koroviev își arată fața mohorîată, de tip abstras din realitate, apatic, gîndindu-se numai la ale sale. Dar însuși scriitorul avea acest comportament contrastant: cînd expansiv și histrionic, cînd taciturn, accesele teatrale de elan și entuziasm fiind urmate de căderea „într-un fel de prostrație” (conform mărturiei lui Ermolinski, însă și alți contemporani ai artistului fac aceeași remarcă). De altfel, medicul Iașvin, de obicei tăcut și vădit ascuns, părea „să ia foc” doar pe măsură ce se descătușa povestind. Iar medicul Poliakov, alt dublu al său, vorbește despre „mutismul meu permanent”. Rezumînd amintiri de epocă, Vladimir Lakșin conchide că Bulgakov le apare contemporanilor săi „ca un om mai curînd taciturn, ca și cum ar ascunde o taină, și, în ciuda trăsăturilor de spirit strălucitoare, cam distant”²¹. În această schiță de portret pot fi recunoscuți și Iașvin, și Koroviev

²¹ Vladimir Lakșin, *Le sort de Boulgakov: légendes et réalité*, în numărul tematic Bulgakov din *Lettres soviétiques*, nr. 355, 1988, p. 148.

TEATRALITATEA SPONTANĂ ȘI FORMA EI PLASTICĂ

(„cavalerul” care și-a lepădat masca bufă și veșmintele rufoase de circar). Originalar vorbind, atitudinile histrionice ale lui Bulgakov – care ca medic și-a fost propriul diagnostician – țin de un actor al realității și, deci, de un teatru al nevroticiei, fiind vorba de așa-numita teatralitate spontană. Cu alte cuvinte, avem de a face cu o reacție nevrotică: Bulgakov se descarcă nervos în histrionism și exhibiție. Jurnalul Elenei Sergheevna, scris sub supravegherea scriitorului, dacă nu, adeseori, dictat chiar de el, conține probe edificatoare: „M.A. e bolnav de nervi... Își caută salvarea povestind istorioare caraghioase”; apoi, în plină agonie, se trezește noaptea exclamînd: „Scoală-te, Liusenka, o să mor curînd, hai să flecărăm” și începe să povestească, tot mai incitat, tot felul de drăcii, dizolvîndu-și anxietatea într-un acces de umor teatralizat, cu efect tranșilizant. Dar Bulgakov nu e un simplu nevrotic, ci și un artist: de aceea, din teatralitatea lui spontană se nasc calitățile sale de actor profesionist, iar revelațiile lui persistente se transformă din realitate psihică în ficțiune artistică, luînd o desăvîrșită formă plastică.

Dublul său inversat, histrionic, reprezentant al magiei diavolești, are o activitate devastatoare: aplică în mod burlesc o justiție punitivă, iar pe de altă parte favorizează împlinirea dorințelor

maestrului și ale Margaretei. Koroviev e dublul său fantasmal, creat după o logică onirică, adică, așa cum ar spune Freud, conform reprezentării prin contrariu. Iar fantasma sau reveria, scenariu în care este implicat chiar visătorul cu ochii deschiși, are exact aceeași intenționalitate ca și magia: înscenează o dorință și, satisfacînd-o, alină o traumă dureroasă, devenind, totodată, și un corectiv al realității nesatisfăcătoare. E o revanșă imaginară pe care și-o ia conștiința frustrată față de o realitate frustrantă. La rîndul ei, însăși ficțiunea artistică – văzută dinspre autor, care pune la baza ei fragmente de istorie personală – are, intențional, același scop ca și fantasma și magia. Or, dacă prin mijlocirea dublului său fantasmal, inversat, Bulgakov vizează o satisfacere imaginară a dorințelor sale, atunci înseamnă că tot romanul – care dezvoltă și alte elemente biografice prin intermediul maestrului – constituie, în esență, o mare *ficțiune de compensare*, construită pentru exorcizarea realității ostile și opusă ei. Bulgakov a fost, în primul rînd, victima confracțiilor săi – moștenitori ai Proletcult-ului și practicanți ai realismului socialist – care au urmărit, cu ură, excluderea lui din viața literară. Faptul că literații sînt cei care suferă cel mai cumplit de pe urma viziunii diavolești, iar Casa „Griboedov” se

FICȚIUNEA DE COMPENSARE

transformă în cenușă denotă profilul simptomatic de ficțiune de compensare, complet transfigurată, pe care îl are romanul. Visul fantasmal, visul diurn adică, e, de altfel, foarte accentuat la alți eroi ai lui Bulgakov, la Maxudov (din *Roman teatral*) și la Poliakov (din *Morfină*), alte măști ale scriitorului, primul, scriitor el însuși, al doilea, autor de jurnal. Astfel, Maxudov are o halucinație audio-vizuală care e, pur și simplu, finalul actului trei al *Apartamentului lui Zoikăi*, comedia lui Bulgakov: „Se nășteau oamenii aceștia în vise, ieșeau din vise (s.n.) și se instalau în modul cel mai traic în chilia mea”. Iar pentru Poliakov, acțiunea de a scrie se identifică cu aceea a drogului, cu aceleași efecte compensator-halucinatorii²². Incluzînd și o explicare indirectă pentru scrisul îndrăcit al lui Bulgakov însuși: „... în singele meu, cocaina, conform unei legi misterioase, neînfățate în nici o lucrare de farmacologie, se metamorfozează în ceva nou. Știu că e diavolul care se amestecă cu singele meu”. De altfel, un drog este pentru Maxudov și teatrul, căci acesta îi întreține înclinația fantasmală. Drogul artistic îi dă crea-

²² A se vedea în acest sens excepționala interpretare a povestirii *Morfină* ca „un text încifrat, o criptogramă”, realizată de Marianne Gourg în postfața ediției franceze de la Editions Solin, 1990, p. 73 și urm.

torului frustrat trăiri de satisfacere imaginară.

În fine, o ultimă corespondență dintre Koroviev și Bulgakov ține tot de explicația finală a lui Woland, privitoare la enigmaticul cavalier care „și-a permis odată o glumă nenorocită. Calamburul pe care l-a compus cu privire la lumină și întuneric nu era prea reușit. Ca urmare, cavalerul a fost silit să glumească un pic mai mult și ceva mai multă vreme decât avea intenția. Dar noaptea asta e o noapte a socotelilor. Cavalerul a plătit și contul său e închis”. Ipoteza mea, dacă nu cumva a mai fost propusă, e că acest calambur irreverent trebuie căutat tocmai în opera celui „cavalier al literelor”, cum îi plăcea lui Bulgakov să se închipuie. Întrucât întreaga lui operă stă sub aceste leitmotive intersectate, lumină și întuneric, paradis și infern, ritmate sincope, ca în *Însemnări pe manșete* – „Întuneric. Lumină. Întuneric... lumină” – și revellind o percepție apocaliptică a lumii.

Alături de Cadrilat, Fagot e cealaltă poreclă a lui Koroviev, lansată cu ocazia spectacolului de varietăți. Dar nu e numai scontata trimitere la respectivul instrument muzical. „Fagot”, provenind din grecescul „phakos”, respectiv „phakelos”, cuvânt prezent în aria romanică, înseamnă „vreasc”, „mânunchi de

CALAMBURUL
APOCALIPTIC

ERETIC-CLOVN-
MESAGER

„ÎN MINE
S-A INSTALAT
UN DIAVOL”

așchii de aprins focul”, „lemne de foc”²³ și intră în expresii de genul „a mirosi a vreascuri [arse]”, cu sensul „a mirosi a eretic”. În al doilea său sens, înseamnă „om prost îmbrăcat”, „zdrენტăros”, dar și măscărici și „individ care debitează bazaconii”. (Interesant de semnalat că și la Ghelderode există un misterios Fagot, „souffleur et ancien mime”, costum în Pierrot, mesager al lumii de dincolo.) Bulgakov era un pasionat al limbilor romanice, iar Koroviev-Fagot, prin înveșmântare și comportament, acoperă toate sensurile poreclei. Prin apartenența la suita lui Woland, Koroviev-Fagot este predestinat rugului, după cum maestrul, care în visul Margaretei apare „în zdrente”, este el însuși un eretic, atât în sens religios (etichetat acuzator drept „militant de rit vechi”), cât mai ales în sens conjunctural-ideologic. El își arde romanul, ca să nu fie el însuși arși!

„În mine s-a instalat un diavol”, anunță Bulgakov într-o scrisoare, în vreme ce, cu sînge îndrăcit de Koroviev, își trăiește viața fantasmală înăuntrul romanului său secret.

²³ A.T. Laurian și I.C. Massim, *Glosariu care cuprinde vorbele din limba romana străine prin originea lor sau forma lor...*, București, Noua tipographia a laboratorilor romani, 1871, p. 243.

III. Romanul maestrului și romanul despre maestru

Începînd din 1928, Bulgakov a lucrat doisprezece ani la această carte și doar moartea i-a întrerupt travaliul perfecționist de tip kafkian, datorită căruia au ieșit opt variante ale romanului. În 1930, de teama poliției politice, aruncă în foc prima variantă, *Consultantul cu copite*. Din toamna lui 1932 reîncepe din plin redactarea. În 1933, îngrijorat din cauza arestării lui Nikolai Erdman, tînărul său prieten, arde o parte din manuscris. Între 1932-1936 intensifică dimensiunea autobiografică, prin configurarea maestrului și a prietenei sale. Din 1938 rescrie iarăși cartea, o dactilografiază și, totodată, o revizuieste, o completează, îi perfecționează construcția, îi multiplică semnificațiile, adăugînd fraze emblematice. La 1 martie 1938 se fixează asupra titlului *Maestrul și Margareta*. Se încurajează continuu, notînd și exclamînd pe marginea manuscrisului sau în scrisori: „Trebuie să termin

MANIA DE
TIP KAFKIAN

III. ROMANUL MAESTRULUI ȘI ROMANUL DESPRE MAESTRU

cu orice preț romanul! Acum! Acum!” sau „Doamne, ajută-mă să-mi termin romanul!” sau „Totul e de-acum cum-pănit, totul este limpede”. La 14 mai 1939, în plin lucru la piesa despre tînărul Stalin, îi dă maestrului sentința: „El n-a meritat lumina, el a meritat liniștea”. La mijlocul lunii februarie 1940, muribund, continuă să corecteze, iar Elena Serghheevna transcrie pe curat.

Rescris la nesfîrșit, trecut prin filtre de variantistică și perfecționare perpetuă, împînzit de date autobiografice, sugestii livrești, demonologice, religioase, esoterice, cu o arhitectură simbolică, romanul dă, totuși, impresia irezistibilă că a fost scris dintr-o suflare, la modul dezinvolt, păcîlind cititorul, care, entuziasmat, se lasă dus de iureșul îndrăcit al nemaipomenitelor întîmplări din Moscova anilor '30, fără să-și dea seama de toate profunzimile de sub-sol ale textului. Acesta este paradoxul fericit al cărții, care procură cititorului o lectură pasionantă, aiuritoare, iar pentru cititorul din Est și o lectură cathartică.

CUTILE
CHINEZEȘTI

La recitare, încep să transpară nivelele suprapuse de semnificații, jocurile simbolice ale cifrelor, corespondențele dintre cele două romane, care ies, asemenea unor cutii, unul din altul. Abia apucăm să ne atmosferizăm în romanul despre Woland și suita sa, în vizită la Moscova, că și sîntem împinși într-o cu

totul altfel de lectură, privitoare la întâlnirea dintre Yeshua și Pilat din ziua a paisprezecea a lunii Nisan (3 aprilie). Prima relatare a acestei întâlniri o primim, o dată cu M.A. Berlioz și Ivan Bezdomnii, de la Woland, care este un martor: „Eu am fost de față”, declară diavolul, făcînd, prin formulare, și o subtilă trimitere la sintagma identică folosită de narator în debutul *Demonilor* dostoevskieni. Woland e un martor avizat, întrucît e un fel de profesor, adică un specialist în necromanție, așadar în invocarea și evocarea morților; în concluzie: e un soi de „istoric” (căci și acela reînvie timpul mort). De reținut că, după ce Woland își încheie relatarea, Bezdomnii are senzația că tocmai a ieșit dintr-un vis: „Poetul își trecu palma peste față, ca omul care abia se trezește din somn... poate că n-a spus-o el, ci am adormit pur și simplu, și toate astea le-am visat?”. Faptul nu-i întîmplător: martorului îi urmează acum visătorul. Chinuindu-se, într-o declarație către miliție, să-și rememoreze întâlnirea cu Woland, Bezdomnii, epuizat, adoarme și visează supliciul: „... Ivan văzu în vis cum soarele sta să se prăvale peste muntele Golgota” ș.a.m.d. După ce suportă jocul transcedenței, Ivan Bezdomnii, fostul scriitor aș ignar, se transformă el însuși, cum aflăm în epilog, într-un istoric, chiar

MARTORUL

III. ROMANUL MAESTRULUI ȘI ROMANUL DESPRE MAESTRU

într-un „savant”, profesor-colaborator al Institutului de Istorie și Filosofie. El nu visează un vis personal, ci unul pe care Jung l-ar numi „vis mare”, adică arhetipal. Martorului și visătorului li se adaugă, în fine, cititorul implicit al romanului scris de maestru; e vorba de Margareta, care, după adormirea maestrului, citește, din manuscris, capitolele despre *Cum a încercat procuratorul să-l salveze pe Iuda din Kiriati și Punerea în mormînt*. Autorul romanului despre Pilat și Yeshua are aceleași preocupări ca și Woland și Bezdomnii, nefiind un scriitor profesionist, ci tot un istoric, care lucrează într-un muzeu moscovit. De aceea, între relatarea diavolului – martor metafizic – visul arhetipal al lui Ivan și romanul maestrului există o suprapunere perfectă. Ceea ce înseamnă că termenul de roman e oarecum impropriu, căci nici în al treilea caz nu avem de a face, de fapt, cu o ficțiune personală, ci cu transcrierea hipnotică, sub impulsul parcă al harului divin, a desfășurării istoriei sacre. Maestrul e conștient, în timp ce scrie, că povestește „ceva ce nu văzuse, dar despre care știa, fără îndoială, că a fost, s-a întîmplat”. Aici se poate afla explicația esențială pentru faptul că maestrul își pierde apoi și inspirația, și capacitatea de a mai scrie altceva. Falsul roman, coincinzînd total cu mărturia transcendentă

TREI „ISTORICI”
AI POVEȘTII
SACRE

și visul arhetipal, pare mai curînd o *revelație*, una epicizată, ca o evanghelie: a cincea Evanghelie.

Ivan Bezdomnii își recuză trecutul literar de versificator proletcultist, anunțîndu-și schimbarea la față: „Vreau să scriu altceva”, la care maestrul adaugă: „Scrie mai departe despre el”, făcîndu-l pe Ivan mandatarul său, căci: „Eu n-o să mai scriu despre el. Voi fi ocupat cu altceva”. Dar Ivan Bezdomnii nu va scrie finalul, ci, tot la modul arhetipal, îl va visa. Maestrul – autorul romanului despre Pilat și Yeshua – își încheie opera cu o singură frază („Ești liber! Liber! El te așteaptă!”), ieșind, însă, din postura de scriitor și angajîndu-se ca protagonist real în istoria sacră, pe care o trăiește acum la modul actual, dar pe care o transcrie altcineva (adică acela ce se prezintă drept „prozatorul obiectiv” al cărții *Maestrul și Margareta*). Erou al primului roman și autor al celui de-al doilea, din clipa cînd rostește fraza respectivă, maestrul devine erou și în propriul roman. De fapt, din acel moment, cele două romane nu mai interferează doar, ci se tolesc unul în altul, devenind un singur roman, infuzat de aură sacră. Căci ultima sintagmă a romanului maestrului („... al cincelea procurator al Iudeii, călărețul Pilat din Pont”) este și ultima sintagmă a romanului *Maestrul și Margareta*.

A CINEA EVANGHELIE

III. ROMANUL MAESTRULUI ȘI ROMANUL DESPRE MAESTRU

Cine este, însă, autorul romanului *Maestrul și Margareta*, în care se află închis și romanul maestrului? Cheia acestui autor se află aruncată, aparent neglijent, chiar înăuntrul cărții. Ivan Bezdomnii încearcă să încropească darea de seamă referitoare la moartea cumplită a lui M.A. Berlioz, încurcîndu-se în amănunte și nereușind să găsească tonul potrivit și, mai ales, formularea adecvată de început: „Gîndind astfel, Ivan Nikolaevici se apucă să îndrepte cele scrise «Cu M.A. Berlioz, ulterior răposat...». Nici textul acesta nu-l satisfăcu. A trebuit să redacteze o a treia variantă, care însă se dovedi mai slabă decît primele două: «cu Berlioz, care a nimerit sub tramvai...», aici se mai băgă pe fir și *acel compozitor-tiz neștiut de nimeni* (s.n.), și a trebuit să adauge: «nu compozitorul...»”. Cine este tizul lui Berlioz? Desigur – așa cum ne atrage atenția cel care se strecoară ca suflor în relatarea lui Bezdomnii – „nu compozitorul”, adică nu Hector Berlioz (autor al unor opere cu caracter faustic), ci „compozitorul acela neștiut de nimeni”, așadar cineva cu același prenume, Mihail, ca și Berlioz. De reținut, totodată, că inițialele lui Berlioz sînt M.A.B., adică exact inițialele lui Bulgakov: M.A.B. Nu e nici un dubiu, avem doi tizi: cînd, într-o discuție anterioară, Bezdomnii îl întreabă pe medic:

„COMPOZITORUL
NECUNOSCUT”

„Îl cunoașteți pe Berlioz?“, acesta replică imediat: „Cine... compozitorul?“, reieșind apoi că ambii se referă la Hector Berlioz, „compozitorul-tiz“ știut de toată lumea; în al doilea caz, însă, în gândurile lui Bezdomnîi se agită „acel compozitor-tiz neștiut de nimeni“, care, evident, este altcineva decît celebrul Hector Berlioz. Iar *compozitorul necunoscut* face parte din reveria esențială a lui Bulgakov: improvizînd la pian, M.A.B. își înscenează imediat antrenamentul digital, închipuindu-și, cîntînd și cu vocea lui baritonală, că este compozitorul, dirijorul și interpretul unor opere muzicale imaginare. Bulgakov era obsedat de ideea că, trăind în conjuncturi neprielnice, existența lui literară a fost un eșec, iar într-un mod foarte ciudat în fantasmale sale se actualizează tocmai alte potențe nefructificate în viață: actoria, canto-ul, compoziția muzicală. În rezumat, M.A.B. este vocea auctorială ce se numește, autoreferențial și autoironic, drept „prozatorul obiectiv“ care își interpelează din cînd în cînd cititorul („Vino cu mine, cititorule!“), scriitorul mistic (redînd încrezător „minciunile unor mistici“) și compozitorul neștiut de nimeni, cu o funcție esoterică. Deoarece un asemenea „compozitor“ reprezintă, în gnosticism, un fel de *maestru*, al cărui rol inițiativ în lume poate fi comparat

„PROZATORUL
OBIECTIV“

III. ROMANUL MAESTRULUI ȘI ROMANUL DESPRE MAESTRU

cu o cheie muzicală, armonizînd creația Marelui Muzician. În descendența creatorului prim, maestrul inițiat, creator secund, aranjează o temă muzicală preexistentă, originară.

SYMBOLISMUL
CIFRELOR

Construcția simfonică a romanului, reflectată și de simbolismul numeric²⁴, dă măsura „compozitorului“ M.A.B. Cartea are 32 de capitole, plus un epilog, deci 33, cifră mistică, semnalînd vîrsta simbolică a lui Cristos în vremea Patimilor. Tot așa, 32 în simbolismul esoteric înseamnă $3 + 2 = 5$, număr cristic, căci cinci sînt rănile lui Isus răstignit, iar crucea însăși e semn pentagramatic. Apoi, 33 înseamnă și $3 + 3$, adică 6, numărul omului, *mediator* între cer și pămînt, integrînd lumea extradivină în aceea divină, precum romanul despre maestru se unește cu acela al maestrului. Prin vocea lui se declanșează Cuvîntul teogonic: „Ești liber! Liber! El te așteaptă!“ și astfel Pilat și Yeshua se regăsesc pe drumul argintat al lunii. Sint, deci, 32 de capitole, la care se adaugă un epilog, 1 fiind cifra lui El, Dumnezeu ebraic, sub semnul căruia se împletesc cele două lumi.

²⁴ În *Demonologia e magia nel „Maestro e Margherita“*, din rev. *Ricerche slavistiche*, Roma, vol. XIX-XXI, 1982-1984, Rita Giuliani semnalează analizele numerologice ale lui B.M. Gasparov și G. Krugovoi, care, însă, nu mi-au fost accesibile.

Romanul despre Woland și despre dragostea maestrului și a Margaretei conține 28 capitole: aceasta e istoria profană. La ele se mai adaugă cele 4 capitole ale romanului despre Pilat și Ieshua, adică istoria sacră. Cifra 28 marchează sfârșitul unui ciclu, iar 29, începutul altui ciclu, în care soarta umană se desăvârșește în cadrele celei cosmice; nu întâmplător, capitolul 29 se cheamă: *Destinul maestrului și al Margaretei este hotărât*. Cifra 4 este aceea a lui Dumnezeu (JHVH), echivalentă pătratului, ce reflectă, după Éliphas Lévi, echilibrul complet. De reținut în acest sens că Woland apare mai întâi în spațiu în care „clădirile înalte formau un pătrat (s.n.) în jurul lacului”, iar ultima oară, pe o terasă moscovită, spada lui stă înfiptă între două lespezi, ce configurează, dublându-l, tot pătratul. Or, în romanul bulgakovian, diavolul este colaboratorul și mesagerul lui Dumnezeu. Apoi, pătratul este și emblema „cetății în patru colțuri” (*Apocalipsa* 21, 16), adică a noului Ierusalim, Ierusalimul ceresc, a cărui viziune licărește câteva clipe în ultimul capitol al cărții.

Capitolul 5 anunță, într-o ambiguitate trepidantă, și venirea lui Mesia, și venirea diavolului, căci stricând petrecerea de la Casa „Griboedov”, Ivan, asemeni profetului Ioan, apare purtând la gât iconița unui sfânt necunoscut și anunțând

PATRATUL

LEONARDO

apocalipsa: „Fraților întru literatură!... Ascultați cu toții ce am să vă zic! A apărut!”. Leitmotivic, capitolul 23 (adică 2+3) stă, într-o apoteoză sumbră, tot sub aura lui Cristos, Woland desăvârșind ritualul diavolesc al euharistiei. Corespondența dintre capitolele 5 și 23 atinge o ingeniozitate maximă, punând în paralel două nopți valpurgice, una în regim profan, alta, într-unul sacru. Prima e preludiul celeilalte: pe cînd cei doi sprezece adjuncți („apostoli”), ca la o cină de taină, îl așteaptă în zadar pe al treisprezecelea (numărul cristic), adică pe președintele Berlioz, la Casa „Griboedov” se încinge un chef strașnic: „Într-un cuvînt, iad, nu alta”. Iar exact la miezul nopții, asemeni lui Woland, apare o altă „vedenie de iad”: Archibald Archibaldovici, „un bărbat de o rară frumusețe, cu barba ca un pumnal, îmbrăcat în frac și care aruncă o privire maiestuoasă în jur, ca și cînd și-ar fi privit domeniile”. Archibald Archibaldovici, fostul comandant de bric cu pavilion negru cu cap de mort și arogant șef de restaurant, nu-i decît încarnarea lui Leonardo, marele maestru al orgiei infernale, diavolul impozant, cu barbă de țap, care prezidează sabbatul, stăpînul casei. El e totodată patron al piratilor și mai este numit și Marele Negru, de aceea Archibald Archibaldovici are „părul negru ca pana corbului”. Deloc întâmplător, Archibald Archibal-

dovici se uită dragăstos la „perechea cea făr’ de astîmpăr” Koroviev-Behemot, iar Cadrilatul aprobă „binevoitor” toate sugestiile gastronomice susurate la ureche de drăcescul restaurator.

Imobilul demonizat din Sadovaia nr. 302 bis conține, în localizarea lui birocratică, aceleași ambiguități sacrale: „bis” în ucraineană înseamnă diavol, iar 302 este $30 + 2$, cei 32 de ani ai împărăției lui Anticrist de la sfîrșitul lumii. Apoi, muncile dracilor durează aproximativ cinci zile: sosesc la Moscova miercuri în amurg și pleacă sîmbătă, tot în amurg, dar misiunea lor se încheie abia duminică în zori. Și aici Bulgakov se arată extraordinar de precis: apariția diavolilor miercurea nu este deloc arbitrară, căci tocmai această zi e, unanim, socotită a fi ziua căderii îngerilor răzvrătiți, ziua în care din îngerii luminoși s-au făcut draci întunecați; prin extensie, miercurea e ziua „muștrării aspre”, a momentului punitiv simbolic, fapt de care află, într-un chip cumplit, și Berlioz, și Bezdornîi; și tot prin extensie, e ziua tradițională în care dracii se trezesc din amortire și sînt buni de muncă. În fine, de ce vin diavolii tocmai în săptămîna Patimilor? Pentru că – ne lămurește un comentator al romanului, M. Șatin²⁵ –

²⁵ M. Șatin, *Lună plină pe Bolșoia Sadovaia. Ipoteză și comentariu asupra ei*, traducere de Ilie Oros, în Suplimentul dedicat lui Bulgakov de

MIERCUREA PEDEPSEI

PĂSĂRILE SACRE

conform tradiției populare rusești (înfuzată, de altfel, în povestirile lui Gogol, prea bine cunoscute lui Bulgakov), activarea lor intensă are loc întotdeauna în ajunul marilor sărbători, Crăciunul și Paștele.

Evenimente, personaje, obiecte, plante, păsări, animale, diverse fantasmе etc. din romanul bulgakovian constituie simboluri anticipative pentru alte întîmplări, personaje, viziuni ce urmează sau se dezvoltă ulterior. (Cu mici, fragile amănunte ce prevestesc semnificații mari: întrupînd reînvieria prin revenirea primăverii, rîndunica apare odată cu Yeshua, fiind pasărea lui emblematică și avînd aceleași puteri tămăduitoare ca „marele vraci”: cît timp ea zboară deasupra capului lui Pilat, acesta gîndește „limpede și ușor”, iar migrena îi dispare; în schimb, vrăbioiul deșucheat – care dansează foxtrot săltînd, „ca un om beat”, pe biroul profesorului Kuzmin – este pasărea diavolului, căci, cum ne informează folclorul, „cînd a făcut dracul rachiul, cea întîi ce a gustat din rachiul dracului a fost vrabia”; de altfel, în Patriarșie prudi, în timpul discuției

Literaturnaia gazeta, nr. 5, 1991, p. 19. Woland și suita sa trebuie, însă, să plece neapărat sîmbătă seara, căci în noaptea Învierii (ca în noaptea Nașterii), însuși Dumnezeu coboară pe pămînt și, cum exclamă un țaran gogolian din *O noapte de mai*, „iacă de aceea de Paști nu se mai află pe pămînt nici o iazma”.

cu Berlioz și Bezdornii, vrabia îi stă magului negru deasupra capului, iar Woland și suita lui își iau zborul de pe Colina Vrăbiilor.) Se poate deci spune că *Maestrul și Margareta* este un mare roman figural, căruia i se potrivește o descifrare figurală. Viziunea sau interpretarea figurală stabilește între două fapte, evenimente sau persoane o conexiune în care prima dintre ființe sau întâmplări nu se semnifică numai pe sine, ci o semnifică și pe alta, în vreme ce aceasta din urmă o conține și o împlinește și pe prima²⁶. Figura este, deci, o *praefiguratio*, apărând constant în interpretările biblice ale părinților bisericii. Exemplul clasic: Moise este figura lui Isus. Tot așa, aici balul de la Casa „Griboedov” prefigurează balul Satanei, Koroviev și maestrul se detașează pentru a figura dubla natură a autorului, Yeshua e figura maestrului, iar acesta, figura primului etc.

²⁶ Erich Auerbach, *Studii su Dante*, Feltrinelli, ed. 1991, p. 209 (unde „figura” e mai detaliat prezentată decât în vol. *Mimesis* al aceluiași, v. ed. rom., p. 53 și urm.). Informație primită, în cursul unor discuții pasionate despre romanul bulgakovian, de la Marian Papahagi, pe când ne aflam amândoi la Roma. Adică în orașul preferat al lui Azazello, oraș pe care Bulgakov – care n-a putut ieși niciodată din Rusia sovietică – visa să-l vadă, într-o bună zi, prin ochii lui Gogol.

O superbă potențialitate figurală răstrânge comportamentul intens nuanțat și dramatic al Margaretei, în trei registre întrepesute. Ea este, mai întâi, cea mai fermecătoare pămînteană. Am semnalat în primul paragraf semnificația vitală pe care o au în viața lui Bulgakov datele de 17 și 18 aprilie, prelungite ca ecouri simbolice în numerele 117 și 118 ale rezervelor de la clinica lui Stravinski, în care stau Bezdornii și maestrul. Margareta se află sub semnul cifrei 122; căci pentru a găsi stăpîna casei, adică regina balului de primăvară al lunii pline, diavolii trec în revistă și resping, ca necorespunzătoare, 121 de Margarete anterioare, abia cea de a 122-a, prietena maestrului, corespunzînd pe deplin; or, în esoterism, cifra 22 delimitează tocmai creatura desăvîrșită. Dar Margareta nu e numai minunata pămînteană, e și vrăjitoarea nu lipsită de o anume cruzime, care, însă, față în față cu durerea celuilalt, se înalță într-un regim celest. De cite ori întîlnește în cale o ființă care suferă, ea capătă harul de a acorda iertarea, eliberarea de păcat și încetarea pedepsei. Nu întîmplător, în asemenea momente, Woland i se adresează cu apelativul „maia donna”, pentru că Margareta cea îndurerată e mai mult decît ea însăși, prefîgurînd-o pe *Madonna*, pe *Mater dolorosa*. De altfel, ținînd cont de tema și contextul ro-

MARGARETA-
MADONNA

manului, etimologie și simbolic Margareta înseamnă „lăcrimile Maicii Domnului“. Când îi este redat maestrul, ea cade la picioarele lui așa cum Maica Domnului cade la picioarele Fiului (căci creatorul, în viziunea explicită a lui Bulgakov din *Însemnări pe manșete*, este *cel coborât de pe cruce*). Margareta e, însă, o *figură* și mai surprinzătoare. Vrînd să-și amintească de maestrul dispărut, caută iarăși lucrurile disparete rămase în posesia ei: o fotografie a maestrului, un caiet ars, zdrențuit, din manuscris, carnetul lui de economii, un trandafir uscat. Ea reface astfel imaginea, adică trupul și spiritul iubitului, reproducînd, inconștient, străvechiul ritual isiac. Or, Isis, văduva sacră, e tot o prefigurare a Sfintei Maria.

La rîndul său, maestrul este prefîgurat de către Yeshua, căci el însuși apare numai în capitolul al 13-lea. Această cifră delimitează momentul luării de pe cruce din secvențele Patimilor, marcînd și moartea, și resurecția. În alfabetul sacru, numărului 13 îi corespunde chiar litera M, semn al morții și doliului, dar și al trecerii prin nenorocire spre fericire. Sub aceeași aură apare maestrul în visul arhetipal Margaretei, cu funcție figurală anticipativă. E un mesaj-cheie al cărții, căci în visul ei apare deja tărîmul de dincolo în care, la sfîrșit, își vor găsi casa eternă: „Se

SCRITORUL:
CEL COBORÎT
DE PE CRUCE

făcea că se află într-o regiune cu totul necunoscută, tristă, posomorită sub cerul înnourat al unui început de primăvară... O punte mică și strîmbă, sub ea un rîuleț turbure de primăvară... Un plop tremurător singuratic...“, iar în acest peisaj simbolic, în fața unei „construcții mici de birne“, stă maestrul. Pîrîul turbure de primăvară e, de fapt, reversul aceluia rîu curat al apei vieții, pomenit în papirusul lui Levi Matei, după cum plopul solitar este arborele emblematic al Cîmپیilor Elizee. Dar elementul absolut esențial al imaginii onirice este „puntea mică și strîmbă“, implicînd sugestia trecerii nu atît de pe un mal pe celălalt, cît de pe un tărîm pe altul, ritual ce se și împlinește, apoi, în finalul romanului: „Trecură puntea, pîrîul rămase în urma celor doi amănți credincioși, care pășeau acum pe un drum nisipos“. Puntea sau podul e, de fapt, simbolul circular al cărții. În folclorul religios răsăritean, trecerea peste o punte reprezintă proba eschatologică supremă: „La rai, cînd merg sufletele, trebuie să treacă peste iad“; mai explicit, sufletul omului e obligat să treacă „peste o punte unsă cu untdelemn, ca să lungece“ și dacă e nevinovat ajunge dincolo, dacă este păcătos, însă, cade sub punte, în iad. Iată, deci, care e sensul alunecării lui M.A. Berlioz pe caldărîmul alunecos, din cauza uleiului de

PROBA PUNȚII

floarea-soarelui vărsat de Annuşka. Berlioz, de fapt, alunecă în iad! E prima semnificație a undelemnului în roman; a doua, legată de „drumul albastru, alunecos, uns parcă cu undelemn“ pe care se îndepărtează Pilat împreună cu Yeshua, semnifică reconcilierea, pacea și binecuvântarea divină, de asemenea, vindecarea celui suferind, căci Ha-Nozri este magul alb, vindecătorul. Tot din această zonă de semnificații se luminează și sensul ascuns al misterioasei clinici a lui Stravinski, unde se retrace maestrul. Localizarea ei este legată tot de ritul trecerii. În preajma Moscovei, de această parte se afla ciudata clinică, iar „dincolo de râu“, de cealaltă parte, o veselă pădure de pini (cu sugestia eternității). Când Azazello, maestrul și Margareta zboară spre ospi-ciu, pentru a-și lua rămas-bun de la Bezdomnii, ei vin dinspre cealaltă parte, înspre casa durerii și neliniștii, dinspre tărîmul de dincolo, înspre cele de aici. Clinica lui Stravinski este, de fapt, un fel de purgatoriu, de anticameră a lumii de dincolo: aici, prin suferință și purificare, îți afli liniștea și uitarea prefiguratoare ale păcii eterne. Însuși numele de Stravinski este predestinat, iar explicația o găsim la esoteriști; cum spune, de pildă, Vasile Lovinescu, grupul de consoane STR sînt cele „trei litere fatidice“, care „sub formă de prefix

MAGUL ALB

indică o primordialitate, o obîrșie după care nu se mai poate găsi nici una“; cele trei consoane ridică „schela“ numelui Soter, adică vindecătorul, mîntuitorul. Stravinski devine astfel o prefigurare a lui Yeshua, magul alb, „marele vraci“ (viziunea lui Bulgakov e în consonanță cu aceea din apocrifele *Însemnări ale lui Pilat*, denumite și *Evanghelia după Nicodim*, unde – în paragrafele 1,1 și 2,1 – Isus apare ca „vraci“ și „vrăjitor“).

Prietenul Margaretei poartă ca semn distinctiv o tichie unsuroasă, pe care e brodată, pe mătase galbenă, litera majusculă M. De altfel, tichia cu acea majusculă M aparține chiar lui Bulgakov, care obișnuia să semneze uneori numai cu această inițială. Când o cunoaște pe Margareta, maestrul are „vreo treizeci și opt de ani“, vîrsta lui Bulgakov cînd acesta o întîlnește pe Elena Sergheevna. Supus atacurilor ideologice și turnătoriilor, maestrul suferă și el de o nevroză specific estică, provocată de continua stare de teamă de represiune și arestare. Amîndoi fac gestul gogolian de a-și arunca manuscrisul în foc. Chiar dacă maestrul nu se consideră scriitor profesionist, el este un model al scriitorului din subterană. O dată, în sensul pur al cuvîntului. „Hruba“ în care se ascunde, spre a-și proteja inspirația creatoare, reflectă o clară mișcare regresivă, semănînd cu „viziunea“ teatrală a lui Ma-

SCRITORUL
SUBTERAN

xudov, dar și cu „pivnița” lui Kafka, cu „ascunzișurile de cîrțiță” ale lui Babel ori cu camera cu pereți de plută a lui Proust. Intrînd în casa eternă, el regresează într-un atemporal secol XVII, identificîndu-se cu autorul-narator (alias Bulgakov) al biografiei lui Molière; va lucra într-un laborator hermetic și, seara, va asculta Schubert, căci muzica e antena ce captează, în stare pură, sunetele transcendente. În al doilea rînd, maestrul e scriitorul din adîncul subteranei în sensul politic și moral definit, mai tîrziu, de Soljenițin, producînd o literatură subterană, atașată adevărului integral.

El este maestru, însă, și într-un sens mult mai profund. Comentatori ca Vladimir Lakșin și Milivoje Jovanović vorbesc, în cazul său, de rezonanța masonică a termenului. Schema unor relații dintre personaje pare, într-adevăr, să reproducă treptele gradelor simbolice masonice: maestrul (fie Yeshua, fie M), companionul (Pilat, Margareta), ucenicul (Levi Matei, Bezdomnii). Însmormintarea de viu a maestrului, fie în hruba lui, fie în clinica lui Stravinski, este o formă de moarte inițiată, presupunînd resurecția la un nivel superior de existență. E chiar ritualul inițierii la gradul de maestru, reeditînd istoria înhumării și învierii lui Hiram sau Isus: fiecare nou maestru rostește

ANALOGII MASONICE

formula consacrată: „Sînt urmașul maestrului dispărut”. La rîndul său, Ivan Bezdomnii e urmașul maestrului său volatilizat: „Așa că acesta a dispărut pentru totdeauna, cu porecla impersonală de: Numărul o sută optsprezece din corpul II”. Dar în corpul al doilea al gradelor masonice, al optsprezecelea corespunde titlului de cavaler Roza-Cruce. Inițiatorul simbolic, Christian Rosenkreuz, a fost descoperit, în mormîntul său secret, cu trupul perfect conservat, iar în mîini cu cartea magică a lui „M”. Rozacrucianismul posedă știința transmutării ființei din starea vizibilă în cea invizibilă, a regenerării spirituale printr-o moarte mistică, fapt ce ar explica volatilizarea trupurilor maestrului și Margaretei din lumea moscovită, terestră. Emblema Rozei-Crucii este trandafirul, floare preferată a maestrului, simbol al iubirii și păcii cristice (or, pacea, liniștea, odihna sînt leitmotivale romanului și aspirația tuturor eroilor). Apoi viziunea supraetajată a cărții pare să corespundă aceleia, în trei stadii, a teoriei rozacruciene²⁷: în primul stadiu se manifestă frica, prezentă și ea de altfel, la grade de mare intensitate, în romanul bulgakovian (adusă de Tatăl și Vechiul Testament); în al

VIRTELE ROZACRUCIENE

²⁷ Sédır [Yvon Loup], *La dottrina esoterica dei Rosa-Croce*, Roma, Basaia editore, 1983, pp. 31-32.

doilea, iertarea (adusă de Fiul și Noul Testament), iar în al treilea, eflorescența perfectă a iubirii (Sfintul Duh și Evanghelia eternă). Primei vârste îi corespunde apa; or, în *Maestrul și Margareta* abundă furtunile sacre, iar poporul inunda și Ierusalimul, și Moscova. Celei de-a doua vârste i se potrivește vinul cristic, prezent, în roman, prin strugurii visați pe cruce de tîlharul Hestas și de ritualul împărtaşaniei diavolești. În fine, ultimei vârste îi corespunde untdelemnul, simbol polivalent al romanului (căci pare că Bulgakov a cunoscut și apocrifa *Evanghelie după Nicodim*). E acel untdelemn paradisiac, al arborelui vindecării și al resurecției pur spirituale, cu care e uns drumul îngemănării lui Pilat cu Yeshua²⁸.

²⁸ Spuneam, mai sus, că Ivan Bezdomnii are, în sensul consacrat de Jung, „vise mari”, arhetipale. Semnalez, în același sens, un fapt insolit. Ernst Bernhard (psihoterapeut jungian, care și-a realizat o auto-mito-biografie) transcrie, în 1-2 februarie 1933, visul său arhetipal despre perechea Isus-Pilat; în deznoamîntul scenei onirice, cei doi stau îngemănați în sensul propriu al cuvîntului, după ce procuratorul Iudeii îi dă lui Cristos „sărutul fratern” (opusul sărutului trădător al lui Iuda). „Aceasta e marea soluție”, conchide mitograful, într-o transformare a mitului prin „imaginea îngemănată” a lui Isus și Pilat, figurînd reconcilierea între lumea spirituală și cea materială, între Roma și Ierusalim, între Occident și Orient (Ernst Bernhard, *Mitografia*, traducere de Gabriella Bemporad, Milano, Adelphi, 1992, p. 5 și 209).

ROMA ȘI IERUSALIMUL

III. ROMANUL MAESTRULUI ȘI ROMANUL DESPRE MAESTRU

Alături de alfa și omega, M este o literă arhetipală, ce-l localizează în timp și spațiu pe Dumnezeu. De aceea face parte și din monosilabul sacru OM (fonemic AUM, cu corespondență cristică). Dar M înseamnă și Mihail sau Mikael, îngerul care e cu Dumnezeu și îngerul în care este Dumnezeu, înger al Judecării cu două fețe, una luminoasă, de prinț al păcii (și atunci intră în rezonanță cu Isus), alta întunecată de mesager al morții, cu coloratură diabolică²⁹. Această față sumbră o însușește Koroviev, figură batjocoritoare a morții anunțate pentru Berlioz, care pe el îl vede în prima lui halucinație din parcul Lacurilor patriarhului. Mikael și Koroviev, fețele opuse ale lui Metatron, îngerul arhetipului, sînt și eurile reprezentative ale dublei naturi bulgakoviene, cu histrionismul spontan al nevrozei sale. Prin moartea lui mistică, realizată prin îngroparea într-o rezervă a clinicii lui Stravinski, maestrul se

DUBLA NATURĂ BULGAKOVIANĂ

Fără să aibă cunoștință unul de altul, Bulgakov și Bernhard au, simultan, aceeași viziune arhetipală. Relația surprinzătoare dintre cei doi e, de altfel, menționată de Hélène Erba-Tissot în studiul introductiv la mitografia lui Ernst Bernhard (p. XLIII). În fine, încă o remarcă: sugestia – prezentă și în cosmarul bulgakovianului Pilat, și în visul jungianului Bernhard – că răstignirea cristică n-ar mai fi avut loc este post-cathară.

²⁹ René Guénon, *Le Roi du Monde*, Gallimard, 1958, pp. 14, 28-30, 33-34.

identifică cu principiul suprem, volatilizându-și individualitatea și dorințele terestre. De aceea, el și are dreptul să poarte, asemeni iluminatilor din Bavaria, tichia cu însemnul lui M. (Bulgakov însuși purta în casă faimoasa lui tichie cu un M brodat pe ea.) Când Woland, perfid, îl invită să-și reia activitatea literară și să descrie derizoria cotidianitate moscovită, maestrul răspunde laconic că acest lucru nu mai e posibil, întrucât: „M-au distrus”. Răspunsul lui e cu două sensuri: primul, conjunctural și contingent, se referă la prigoana ideologică la care a fost supus, producându-i nevroză fatală; al doilea sens e metafizic, căci după contactul cu transcendentul, primind revelația și transmițând-o, el s-a golit pe dinăuntru: „Nu mai am vise, nici inspirație... Nimeni din preajma mea nu mă mai interesează... Totul mă plictisește”. Maestrul rămâne numai mediatorul care, cu voce înaltă, exclamând „El te așteaptă!”, restabilește contactul soteriologic și comunicarea dintre lumea lui Pilat și aceea a lui Ieshua, împăcînd, ca în viziunea paulină, toate lucrurile, „atît lucrurile de pe pămînt, cît și lucrurile din ceruri, făcînd pace prin sîngele Lui” (*Epistola către Coloseni* 1, 20). Sîngele maestrului e sîngele lui Ieshua, căci scriitorul este cel coborît de pe cruce și cel ce stă sub semnul numărului 13,

SÎNGELE CRISTIC
AL SCRITORULUI

Făcînd pace prin jertfa lui, răsplată e chiar odihna și liniștea, echivalentele păcii primordiale. Dacă toată puzderia de indivizi care mișună prin roman e pînă la urmă atinsă de aripa îndurării, unul singur – alături de *informatorul* Meigel – rămîne pedepsitul veșnic, absolut: Berlioz. „Omul citit”, de o „remarcabilă erudiție”, este decapitat, întrucît capul corupt nu merită să guverneze trupul, fiindcă, deși cunoaște adevărul sacru, îl falsifică și îl defăimează. Fiind un cărturar și posedînd știința, e un sinonim nedemn al Cărturarului care ne dă știința. Viziunea moral-religioasă a lui Mihail Bulgakov, radicală, e identică cu aceea a cărții populare despre *Călătoria Maicii Domnului la iad*: „Și iară văzu Maica Domnului un cărturar muncindu-se, și zise: dar acesta ce a greșit? Acesta n-a spus cum este scris în cărți, ci a spus alte minciuni. Și așa se va munci în veci”...

„MANUSCRISELE
NU ARD”

Cărturarii și scriitorii pervertiți sînt vinovați, totodată, fiindcă uită că „manuscrisele nu ard”. Sentința lui Woland, plină, aici, de adevăr metafizic, se adevărește și pentru romanul maestrului, și pentru romanul despre maestru. Revelîndu-i-se faptul că opera lui există dincolo de pagina arsă, maestrul își încheie romanul în modul cel mai concret, înfrățind, prin strigătul său eliberator, Roma cu Ierusalimul. Rostind verdictul, devenit ulterior atît de cele-

bru, pare că Woland cunoaște nu numai întreg destinul maestrului, ci și pe acela postum al lui Bulgakov însuși. Căci în biografia postumă a scriitorului sentința lui Woland se împlinește în modul cel mai tulburător. Astfel, după ce reușește să-și recupereze jurnalul confiscat de poliția politică, Bulgakov îl aruncă în foc, cu gândul că face să dispară, preventiv, probele disidenței sale. Numai că, înainte de a i-l înapoia, G.P.U.-ul avusese prevederea de a face o copie, pusă la păstrare în arhivele sale. Așa încît – cum „manuscrisele nu ard” – jurnalul acesta de tinerețe a ajuns și sub ochii noștri la sfîrșitul deceniului al nouălea. Dar, dacă formularea memorabilă, epigramatică, a sentinței îi aparține lui Woland, ea a fost gândită mai întîi de Bulgakov și explicitată în autobiograficele sale *Însemnări pe manșete*. Sensul ei este, inițial, moral. Iată și faptul ce îi stă la bază. În 1921, aflat la Vladikavkaz fără resurse financiare, tînrul scriitor cedează ispitei de a scrie, la comandă, o așa-zisă „piesă revoluționară”, intitulată *Fiii mollahului*. Odată terminată, pe măsură ce-o recitește, Bulgakov e tot mai stupefiat: printre rîndurile fade ale pseudopieseii sale ținește la suprafață ceva îngrozitor de viu prin stupiditate și insolență. Șocat și plin de rușine, decide să ucidă monștrul: „Am început să rup manuscrisul.

„MANUSCRISELE
NU ARD”:
SENSUL PRIM

PRIMUL
TRIUNGHI
ARTISTIC

Dar m-am oprit. Pentru că, deodată, cu o claritate surprinzătoare, am înțeles că au dreptate cei ce spun: Ce e scris nu poate fi distrus! Poți să-l rupi, să-l arzi... să-l ascunzi de oameni. Dar de tine însuși – niciodată! S-a sfîrșit! E irevocabil. Chestia asta minunată eu am scris-o. S-a sfîrșit”³⁰. E de-ajuns să gîndești păcatul și el este deja ca înfăptuit. Tot așa, e de-ajuns să scrii cu bună-știință ceva fals, chiar dacă te ferești apoi să-l publici: el oricum nu ți se mai șterge din creier. Bulgakov și-a distrus manuscrisul piesei, dar, fiindcă „manuscrisele nu ard”, două decenii după moartea sa, a ieșit la iveală copia suflurului...

Avertismentul moral că „manuscrisele nu ard” este ilustrat, în roman, printr-un triumghi de literați. În vîrful triumghiului se află M.A.B., adică Mihail Aleksandrovici Berlioz, cu funcții politice importante într-un regim totalitar ce mizează pe propaganda în mase: președinte al unei importante uniuni a scriitorilor moscoviți și redactor-șef al unui lunar cultural. Dezinvolt în alienarea lui, Berlioz e tipicul ideolog comunist care „îndrumă” scriitorii, arătîndu-le erorile și îndocrinîndu-i, atît de sigur pe sine încît nu ține seama de „riscul de a-și frînge gîtul” (crud umor

³⁰ Mihail Bulgakov, *Însemnări pe manșete*, traducere de Luana Schidu, în revista *Coresi*, II, nr. 1 (ianuarie), 1991.

bulgakovian!) în hățișul ideatic în care se bagă imprudent. La baza triumghiului, în unghiul stîng, poate fi plasat poetul Sașka Riuhin, „ce poartă cu abilitate masca de proletar“ și fabrică, în serie, „versuri sonore“, festiv-agitatorice. Nelinıştea adîncă, trăită în „casa suferinței“, îl face pe Riuhin să recunoască, măcar pentru o noapte, că – întrucît „Nu cred o iotă din ce scriu!“ – „nimic nu se mai putea îndrepta în viața lui“, că este un scriitor definitiv ratat, falsificat, căruia nu-i mai rămîne, ca multor literați sovietici, decît uitarea în beție. „Niciodată cel care scrie versuri proaste nu va cunoaște gloria“, conchide Riuhin, uitîndu-se, cu furie și ură, la „omul de metal“, adică la Pușkin, care adastă, pe Bulevardul Tverskoi, în liniștea lui de fontă (asemeni lui Molière, comediantul regal „cu perucă de bronz, cu funde de bronz la pantofo“, așezat la înțetăierea dintre trei străzi pariziene). Veninos, poetul „proletar“ Riuhin – autor al versului mobilizator „Filșiți, drapele!“ – se face că nu înțelege de ce el a meritat ratarea, iar Pușkin, gloria și metamorfoza într-un „om de fontă“: „Dar ce a făcut el [Pușkin]? Nu-mi dau seama... Au oare ceva deosebit cuvintele: «Vîntu-n beznă zburdă...»? Nu înțeleg!“. A înțeles, însă, Fadeev, care a dat verdictul pentru sine și pentru alde Riuhin, atunci

„OMUL
DE FONTĂ“

DE CE A BĂUT
FADEEV

cînd l-a vizitat pe Bulgakov în calitate de reprezentant oficial al Uniunii Scriitorilor Sovietici. Cu această ocazie, Bulgakov, deși aproape muribund, deschide, pasionat, o discuție despre scriitorul imoral. Impresionat, Fadeev exclamă: „E îngrozitor ce spuneți... E îngrozitor pentru că e adevărat. Poți să-i ierți orice unui scriitor, afară de faptul de a se trăda pe el însuși“. În fine, tot la baza triumghiului, dar în unghiul drept, poate fi așezat Ivan Bezdomnii. E tot un fel de poet proletar, a cărui „corectă“ linie ideologică e, deocamdată, deformată de „forța de sugestie a talentului său“; incult și necristalizat încă spiritual, infectat de „îndrumările“ lui Berlioz, s-ar fi preschimbat într-un alt Riuhin, de n-ar fi suportat impactul cu Woland și suita lui. Din acest moment, Bezdomnii se transformă radical: simte „un inexplicabil dezgust pentru poezie“, iar propriile versuri i se par „dezagreabile“ și „oribile“. Nu mai ajunge ucenicul lui Berlioz, ci al maestrului și chiar al lui Woland; căci, renunțînd la pseudotemele literare conjuncturale, se cufundă în visuri arhetipale, făcîndu-și inițierea de „istoric“ în solit al poveștii sacre. Or, cum am văzut, „istoric“ e și Woland, e și maestrul.

Prin Bezdomnii putem face trecerea la cel de-al doilea triumghi artistic al romanului. În virful acestuia stă M.A.B.,

„compozitorul necunoscut“, care montează, contrapunctic, romanul maestrului cu romanul despre maestru și despre vizita diavolilor la Moscova. E vorba, cum am mai arătat, de Mihail Afanasievici Bulgakov, „prozatorul obiectiv“. La baza celui de-al doilea triunghi, la cele două capete, se defalcă eurile reprezentative ale dublei firi bulgakoviene. Cele două euri sînt figurile lui Bulgakov. De o parte, Koroviev, care este, în felul său extravagant și clovnesc, un artist: „dirijor de cor“ (în original, *regbent*, cu sugestia ironică, deci, că e, în special, „dirijor de cor bisericesc“); „dirijor-cîntăreț“ (*regbent-pevun*); „prim-solist“ sau „solist vocal“ („care începe cîntecul, reluat apoi de întregul cor“, conform lui *zapevala*); „specialist-maestru de cor“ (*spezialist-hormeister*); totodată, artist de cabaret, iluzionist și dracu' mai știe cel, fiindcă susține, de pildă, că ar mai fi – „indiscutabil“ – și scriitor, semnînd „Panaev“ alias „Skabicevski“. În fine, de cealaltă parte, tot la baza triunghiului, se află, bineînțeles, maestrul.

Să precizez, acum, că primul triunghi se configurează, întru totul vizibil, la suprafață. Al doilea, ca în oglindă, e răsturnat, cu vîrful în adîncime. El este subteran. M.A.B. e „compozitorul“ neștiut și nevăzut, corespunzînd „prozatorului obiectiv“, care, prin defi-

niție, este ascuns. Koroviev vine din străfunduri și se recufundă în ele. Koroviev ilustrează în modul cel mai tulburător faptul că un „clown se ivește dintr-un alt spațiu, dintr-un alt univers“ „ca un *strigo*i“³¹. Iar ca „dirijor invizibil“ comunică cu compozitorul acela invizibil. Maestrul stă mai întîi pe Miasnițkaia, adică într-o „fundătură“, se mută apoi într-alt „ascunziș“ sau „refugiu tainic“ (*tainii priiut*) din Arbat, se ascunde, sub numărul 118, în „casa suferinței“, revine, tot anonim, în subsolul său secret și, în sfîrșit, dispare ca și cînd n-ar fi fost.

AUTOPORTRET

Cînd apare în romanul „compozitorului necunoscut“, maestrul are vreo treizeci și opt de ani; e și vîrsta la care o cunoaște pe Margareta. Cînd o întîlnește pe Elena Sergheevna, M.A.B. are aceeași vîrstă. Maestrul e „brunet, cu obrajii rași, cu nasul ascuțit și ochii plini de liniște“ și cu un detaliu fizionomic vădit bulgakovian: „O șuviță de păr îi căzuse pe frunte“. La fel ca și lui M.A.B., nici maestrului nu-i place, în principiu, poezia. Cum își amintește Ermolinski, cînd lucra, lui Bulgakov „îi plăcea să tragă perdelele și chiar să aprindă luminări, ca să poată să se concentreze deplin“; ca narator-actor al biografiei lui

³¹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Geneva, Albert Skira Editeur, 1970, p. 139.

Molière, Bulgakov se imaginează scriind cu pană de gîscă, la lumina lumînărilor. Exact așa, cu toate aceste amănunte, îl vede Woland pe maestru lucrînd în casa lui de veci. Apoi, situația de scriitor interzis a lui Bulgakov și tentativele de a-l prinde în mecanismul reabilitării de tip comunist se răsfrîng, comprimat, în romanul despre maestru. Scriitorul e acuzat mereu că rămîne cu încăpăținare inactual, că se face vinovat, ca și maestrul, de diverse forme de „pilatism”, întrucît ar încerca să justifice albgardismul, intelectualitatea și civilitatea burgheze, scepticismul anti-revoluționar ș.a. Așa că i se cer, cu insistență și în variate moduri, clarificări. Iată trei momente ilustrative înregistrate în jurnalul Elenei Sergheevna: un vizitator „s-a ținut scai de M.A. ca să-l convingă să facă o declarație scrisă în care să afirme că acceptă bolșevismul” (31 august 1934); același vizitator stăruitor – obsedat de „soarta lui Mișa” – afirmă „că Mișa ar trebui să se exprime asupra unei teme de actualitate”, dar, neascultător, „Mișa a răspuns: «N-am nimic de exprimat, să mă lase în pace»” (10 februarie 1935); un alt ispititor „l-a convocat pe M.A. și, cu multă politețe, i-a propus o temă «excelentă», reeducarea delincvenților în lagărele de muncă ale OGPU-lui... Cu aceeași politețe, M.A. l-a refuzat” (8

„PILATISMUL”
SCRITORULUI

DOI
SABOTORI

decembrie 1933). Evitînd să materializeze asemenea „teme «excelente»”, de așa-zisă actualitate, anii '30-'40 din existența scriitorului sînt ani de creație subterană, iar Bulgakov exemplifică tipul de scriitor subteran pe care, mai tîrziu, îl va descrie și defini Soljenițin. Așa că nu întîmplător Aloizi Mogarici îl denunță pe maestru că, în subsolul său din Arbat, deține și produce „literatură ilegală”. Cum am mai spus, „adăpostul secret” al maestrului anunță „viziunea” lui Soljenițin. Concretizînd cu obstinație teme inactuale, „reacționare”, și M.A.B., și maestrul se face vinovat de evazionism artistic și, în ultimă instanță, de sabotaj ideologic. După ce-și depune manuscrisul într-o redacție literară, maestrul e de altfel întrebant „cine m-a inspirat să scriu un roman cu o temă atît de ciudată?”. Iar Woland rîde de naivitatea lui:

– Și despre ce vorbești în roman?

– Despre Pilat din Pont.

Flăcările luminărilor începură din nou să șovăie și să danseze, iar pabarele să zăngăne pe masă. Woland izbucni într-un ris tunător...

– Despre ce? Despre cine? întreabă din nou Woland, redevenind serios. În vremea asta? E uluitor! N-ai putut găsi altă temă?

„Compozitorul necunoscut”, autorul romanului despre maestru, și maestrul, autorul romanului despre Yeshua și Pilat, sînt constant într-o relație reciproc figurală. Și în jurul unuia, și în jurul celuilalt roiesc informatorii și sfătuitoarii de tipul lui Juhovițki și Aloizi Mogarici. Bulgakov nu va vedea niciodată Roma lui Gogol și Parisul lui Molière, iar maestrul are interdicție tacită de a-și părăsi țara: „Eu, de pildă, voiam să fac o călătorie în jurul pămîntului. Ce să-i faci, se vede că nu mi-e dat s-o întreprind. Văd doar o porțiune neînsemnată a acestui pămînt. Cred că nu este cea mai frumoasă, dar, repet, nu e chiar atît de rău”. Bulgakov riscă mereu să fie arestat, maestrul e, o vreme, chiar arestat. Și unul, și celălalt suferă, la urmă, de aceeași gravă formă de anxietate, cu simptome de agorafobie. „Într-un cuvînt, făcusem o boală psihică”, spune, asemeni lui Bulgakov, maestrul, care refuză să-și mai facă lucrarea de insolit evanghelist: „Am început să urăsc romanul ăsta și mă tem. Mi-e frică...”. Am mai spus că maestrul îndură două feluri de frică. Prima frică, strict conjuncturală, se consumă pînă la epuizare pe măsură ce maestrul suportă efectele atacurilor ideologice și, apoi, ale arestării: „Nu mă mai tem de nimic, căci am îndurat totul. Prea m-au speriat: nimic, acum,

nu mă mai sperie”. A doua nu e frică profană, ci înfiorarea provocată de contactul cu *nefamiliar-înfricoșătorul* (cum definește Rudolf Otto în mod indirect sacrul prin reacția emoțională a omului aflat față în față cu acesta). Nu din frică de poliția politică refuză maestrul să-i mai povestească lui Bezdornii istoria sacră, ci din teama de impactul cu acel *mysterium tremendum*:

– Spuneți-mi, vă rog, ce a fost mai departe cu Yeshua și cu Pilat? îl rugă Ivan. Vă implor, vreau să știu.

– O, nu, nu, răspunse oaspetele, cutremurîndu-se chinuit. Tremurori de cite ori mi-aduc aminte de romanul meu.

MYSTERIUM
TREMENDUM

Această intensă înfiorare în fața sacralului îl încearcă pînă la capăt, chiar și după ce i se oferă dreptul de a-l elibera pe procurator și de a-și încheia astfel „evanghelia” lui singulară: „Trebuie să-l urmez?, întrebă *neliniștit* (s.n.) maestrul”, crezînd că e silit să-l însoțească pe Pilat pe drumul lunar către întîlnirea cu Yeshua. Și tot sub semnul înfiorării și neliniștii de tip special începe întreaga poveste în amurgul acelei miercuri cumplite de mai, cînd „demonic-divinul” coboară, abrupt, în Patriarșie prudi.

Spaima de propriul roman a maestrului e – dacă trecem dincolo de necazurile lui conjuncturale – spaimă de sacru. La care se adaugă ura lui față de această a cincea evanghelie pe care a scris-o brusc, de parcă s-ar fi aflat sub puterea unei revelații (să nu uităm că acest „istoric” insolit nu a mai scris nimic înainte și nici nu va mai scrie altceva după romanul său despre Yeshua și Pilat). Ură și spaimă explicabile și pentru că, odată restituită istoria sacră în roman, „evangelistul” își pierde harul și „capacitatea de altădată de a descrie ceva”. El nu e scriitor obișnuit: nu are nici antecedente, nici consecvențe literare; odată încheiată cartea, substanța lui creatoare seacă. (Nici pe cei patru evangheliști canonici nu ni-i putem închipui că ar mai fi putut scrie și altceva în afara evangheliilor lor.) Oricum, atitudinea ambivalentă a maestrului față de roman a fost pusă în

³² Traducerea românească realizată de Natalia Radovici este, categoric, o capodoperă prozastică, conservându-și și acum întreaga ei vivacitate și prospețime expresivă. Ea e, totodată, foarte exactă și se poate urmări travaliul minuțios al traducătoarei de a găsi soluțiile cele mai potrivite de la prima fază a lucrului (în fragmentele consistente publicate în revista *Secolul 20*, nr. 9, 1967) până la apariția în volum (Editura Univers, 1970). Cred, totuși, că ar fi fost preferabil ca – în faimoasa sentință: „El n-a meritat lumina, ci odihna” – traducătoarea să păstreze primul sens al lui *pokoï*, acela de „liniște”,

„EL A MERITAT
LINIȘTEA”

„EVANGHELIS-
TUL” SCRIE
UN UNIC TEXT

legătură cu sentința cristică transmisă de Levi Matei – „El n-a meritat lumina, el a meritat liniștea” (*On ne zaslužil sveta, on zaslužil pokoï*)³² – și în care pare că recompensa acordată noului „evangelist” conține sugestia de „vină” și „pedeapsă”.

Sentința cristică trebuie pusă, mai întâi, în legătură cu traiectoria finală a scriitorului, în atmosfera dementă a Marii Terori. În jurul său se înțetesc arestările și asasinările unor scriitori și artiști celebri (uneori circuitul arestare-execuție este simplificat: de pildă, actrița Zinaida Reiĥ, soția lui Meyerhold, e sugrumată pe loc în propria casă). Nu-i de mirare, deci, că Bulgakov caută să se salveze, punând în aplicare un proiect teatral ieșit, de fapt, din fantasma lui despre perechea Molière-Regele Soare. Pare chiar că s-a ivit o ocazie ce nu trebuie pierdută: Elena Sergheevna notează în 20 octombrie 1938 că „Teatrul de Artă are nevoie cu orice preț de o piesă despre Lenin și Stalin. Cum piesele celorlalți dramaturgi sînt cum nu

care corespunde, contrapunctic, „neliniștii” laitmotive din roman (chiar dacă echivalentul ales, „odihna”, are aici sensul de „liniște” sau „pace”). De asemenea, în fraza finală a epilogului ar fi trebuit, cred, păstrată sintagma foarte concretă „memoria lui împunsă de ace” (în loc de abstract-atenuată „memoria lui chinuită”), proprie maestrului (v. finalul capitolului 32) și transmisă apoi ucenicului său Ivan.

se poate mai mediocre, ei speră că Mișa ar putea să-i scoată din impas³³. Cădând în felul său aparte, în prima jumătate a lui 1939 Bulgakov termină, într-o primă formă, *Batum*, piesă despre tineretea revoluționară a ex-seminaristului Stalin, cu gândul ascuns că, astfel, forțază producerea mult imaginătei întâlniri cu dictatorul. Iar odată piesa acceptată de Stalin, spectacolul montat de Teatrul de Artă nu numai că ar celebra cei șaiszeci de ani ai dictatorului, ci, totodată, ar oficializa poziția sa de scriitor devenit pe neașteptate intangibil. Gândind acest proiect, Bulgakov e diabolic. Dar starea lui psihică nu se ameliorează: „Moralul lui Mișa e dezastuos”, notează în jurnal Elena Serghieevna. Și tocmai în vreme ce înaintează în scrierea piesei despre Stalin, Bulgakov introduce în roman, la 14 mai 1939, verdictul acesta enigmatic-epigramatic: „El n-a meritat lumina, el a meritat liniștea”. De altfel, înainte ca Stalin să-i arate că, la rîndul său, e un diabolic și jumătate, interzicîndu-i proiectul teatral, scriitorul are deja intuiția faptului că pactul echivoc cu puterea duce, oricum, la eșec. Cu cîteva luni înainte de a se apuca de această piesă, în toamna lui 1938, scriitorul interzis e într-o dispoziție rea, revenind mereu cu gândul la „viața lui literară ratată” și la faptul că „nu poți trăi fără să-ți vezi vreodată

HIMERA
ÎNTÎLNIRII

DOUĂ PACTURI

rezultatul muncii tale”. E aici încă o explicație pentru încercarea lui disperată și, mai ales, paradoxală, de a se salva, în calitate de scriitor, printr-un pact cu sistemul. Dar, chiar în timp ce își încheie piesa despre dictator, în minte îi răsare ideea altei piese: una despre scriitorul pedepsit de soartă să rămînă cu minile goale după ce, plin de iluzii, a semnat pactul cu poliția politică³³. Sistemul comunist a desfigurat pînă și sensurile originare ale pactului faustic. În viziunea lui Bulgakov sînt două feluri de pacturi: unul, lumesc, e pactul cu sistemul totalitar (ce are alură diabolică de suprafață), celălalt e pactul cu transcendentul (chiar dacă cu partea lui întunecată), acela cu diavolul, care încearcă să te salveze într-un asemenea sistem (a se vedea capitolele 3-4 din *Roman teatral* și capitolul 30 din *Maestrul și Margareta*, precum și celebra auto-definire a goetheanului Mefisto, pe care prozatorul obiectiv M.A.B. și-o asumă ca deviză). În alte conjuncturi, pactul faustic poate fi rodnic; de pildă, dacă pe Adrian Leverkühn pactul îl distruge, în urma lui rămîne creația mare: *Apocalipsis cum figuris* și *Lamentatia doctorului Faustus*. În mod organic, creatorul nu poate să nu creadă, iar ca să poată, totuși, crea și în vremea de se-

³³ În privința schiței de piesă *Richard I. v. Marianne Gourg*, op. cit., p. 266.

cetă comunistă, el este *silit* să facă pactul faustic, chiar dacă știe că, în ciuda acestuia, sistemul îi ucide creația. Aici, pactul faustic devine de-a dreptul absurd.

În roman, sentința „El n-a meritat lumina, el a meritat liniștea“, curățată de impuritățile biografice inerente scriitorului, e încărcată de mister. De-ar fi să-l risipesc puțin, aș spune, mai întâi, că verdictul acesta nu este atât de contrastiv pe cât pare, că el este, de fapt, mai mult epigramatic. Căci în logica demonic-divină a romanului, aici, fiecare îi va fi dat după dorința lui. Lui Berlioz, neînțința, lui Bezdomnii, ospiciul, Margaretei, maestrul, iar maestrului, liniștea. Doar dorința intensă a Margaretei îl smulge pe maestrul din clinica lui Stravinski; de-ar fi fost după el, maestrul n-ar mai fi ieșit pînă la moarte din acest loc, fiindcă „aici e liniște, totul e liniștit...“. Scos cu forța din pîntecele liniștii, el redevine brusc bolnav și, mai ales, neliber, asemeni lui Pilat; neîntîmplător, în starea lui confuză, el bolborosește exact aceleași cuvinte ca procuratorul Iudeii:

... căzu însă din nou într-o stare de neliniște și melancolie, se ridică de pe scaun, frîngîndu-și mințile, tresări și bolborosi, cu ochii spre luna îndepărtată:

VERDICTUL
EPIGRAMATIC

– Nici noaptea, cînd e luna pe cer, nu am liniște... De ce m-ați tulburat? O, zei, o, zei!...

EL A ALES
LINIȘTEA

De aceea, la urmă, maestrul nu atît primește liniștea, cît o primește înapoi. Fiindcă el a ales liniștea încă înainte ca verdictul cristic să fie pronunțat, întrucît îndeplinise deja condițiile pregătitoare ce-l duc către ea. Devenit un cenobit, nu mai vrea nimic, e indiferent la toate cele lumești, orice îl plictisește. Nu mai răspunde nici măcar la ispitirile Margaretei:

Ochii femeii se aprinseră, scrutîndu-l rugător pe Woland:

– Dați-mi voie să vorbesc în șoaptă cu el.

Woland încuviință cu un gest din cap și Margareta, lipindu-și buzele de urechea maestrului, îi șopti ceva, dar nu se auzi decît răspunsul acestuia:

– Nu, e prea tîrziu. Nu mai vreau nimic de la viață...

Margareta se desprinsese din îmbrățișarea maestrului și vorbea cu înflăcărare:

– Am făcut tot ce mi-a stat în putință, i-am șoptit lucrurile cele mai ademenitoare. Și el le refuză.

– Știu eu ce i-ai șoptit, replică Woland, dar asta nu-i lucrul cel mai ademenitor.

Impulsul regresiv mortal îl subjugă definitiv: „vreau în subsol”, declară el, în „beciul” din Arbat, ce e o anticameră a mormintului, așa cum era și rezerva lui din clinica lui Stravinski. Or, înstrăinarea de lume, locul retras, sărăcia lucie, înmormintarea de viu sînt, toate, trepte suitoare către „viața isihastă”, iar maestrul, un adevărat „isihast” (în sensul vechi al cuvîntului). Pustnicia – pentru Ioan Scărarul, filosoful isihiei – este sinonimă cu liniștea³⁴. Isihastul nu mai are nici un interes pentru lumea de aici, „căci curiozitatea poate să întineze isihia mai mult decît orice altă patimă”; or, isihastul „a murit deja înainte de a intra în mormînt, făcîndu-și chilia sa mormînt”. Cu vorbele Scărarului, apatia maestrului e apatia „celui care s-a liniștit”, a celui care, desprins de patimi, a dobîndit și „isihia (liniștea) trupului”, și „isihia (liniștea) sufletului”. Băuturile tari ale lui Woland nu-l pot vindeca pe bolnav, „însănătoșirea” (cuvîntul e tot al lui Ioan Scărarul) i-o aduce numai isihia. Cîtă vreme ești cuprins și tulburat de patimi, ești neliber. Or: „Isihia este o stare de simplitate și cu totul libe-

ISIHASTUL

ETERNITATEA
ESTETICA

ră (scilicet, neîngrădită, lipsită de vreo nelinește)“.

Woland îi dă ca răsplată scriitorului „de trei ori romantic”³⁵ o casă de veci acoperită de vișă și împrejmuată de vișini înfloriți, din care se aude muzică de Schubert și în care maestrul va scrie, încîntat, cu o pană de gîscă, la lumina făcliilor. Cu alte cuvinte, Woland îi dă ca răsplată, într-o atmosferă primăvăratice-funerară, un veșnic divertisment estetic. O eternitate estetică, deci, așa cum o prezintă și Margareta:

– *Ascultă glasul tăcerii, îl rugă Margareta pe maestrul, și nisipul foșnea sub picioarele ei desculțe. Ascultă și desfată-te cu ceea ce nu ți-a fost dat în viață – cu liniștea (s.n.). Uite, vezi înaintea noastră casa ta, casa ta eternă, care ți-a fost dată drept răsplată. Am și văzut fereastra venețiană cu trei canaturi și vișea sălbatică ce se cățără pînă-n acoperiș. Iată casa ta, casa*

³⁴ Ioan Scărarul, *Scara Raiului*, precedată de *Viața pe scurt a lui Ioan Scolasticul* și urmată de *Cuvîntul către păstor*, traducere, introducere și note de mitropolit Nicolae Corneanu, Timișoara, Editura Amarcord, 1994, pp. 120, 472, 474, 476, 488, 489, 490 ș.a.

³⁵ „De trei ori romantic” e însuși Woland, care, înainte de plecare, după ce și-a încheiat misiunea punitivă, contemplă Moscova de pe o terasă înaltă de piatră ori de pe Colinele Vorobiovi. Meser Woland seamănă izbitor cu Monte-Cristo, care, de pe platoul de la Villejuif, privește, precum „un duh al nopții”, Parisul: „O, mare oraș!... ca un miner răbdător, ți-am răscolit măruntaiele ca să scot afară răscol: acum lucrarea mea s-a împlinit, misiunea mea e sfîrșită... Adio, Paris, adio!”.

ta eternă. Știu că seara vor veni la tine cei pe care îi iubești, care te interesează și care nu te vor neliștiți (s.n.). Îți vor face muzică, îți vor cânta, iar tu ai să vezi ce lumină e în cameră când ard luminările.

Se prea poate ca atunci când s-a băgat pe fir în romanul „compozitorului necunoscut”, introducând faimosul verdict, Bulgakov s-o fi făcut din impulsul de a se pedepsi. Dar în cazul maestrului, „pedeapsa” și „vina” nu prea au sens, când logica internă a poveștii ne arată că fiecăruia i se dă după dorința lui. (Totuși, un comentator, Ivan Vinogradov, susține că maestrul n-a meritat lumina, deoarece și-a pierdut credința în propriul roman și, din disperare, l-a ars³⁶. Mă întreb atunci de ce merită lumina Levi Matei, care, tot din disperare, îl blestemă pe Dumnezeu și chiar îl șantajează, strigând „că mai sînt și alți dumnezei, și alte credințe.”) Or, Cel care ne-a dat „Evanghelia păcii” n-are motiv să-l pedepsească pe cel care rîvnește pacea. Iar din *Cartea lui Enoh* (1, 7) – care a circulat în aria creștină răsăriteană – aflăm că atunci când Dumnezeu va coborî pe muntele Sinai, toți pămîntenii, supuși Judecății de Apoi,

³⁶ Apud Eridano Bazzarelli, *op. cit.*, pp. 160 și 174.

INTRUSUL

ETERNITATEA
MISTICA

„vor fi cuprinși de spaimă și groază”, dar „cei drepti vor primi liniștea”. Tot în *Cartea lui Enoh* (70, 24) se face o diferențiere: „cei drepti” capătă liniștea, „cei sfinți”, înțelepciunea. Maestrul nu e un sfînt, dar urcă pe aceeași treaptă ultimă, căci Margareta îl anunță că „gîndurile tale vor fi pline de înțelepciune”. Contrazicîndu-l pe Bulgakov, „prozatorul obiectiv” M.A.B. desfășoară, în întregime, țesătura demonic-divină a istoriei sacre. De aceea, peste prima eternitate, cea estetică, se lasă brusc, acoperind-o ca o cenușă celestă, eternitatea mistică. Estetul Woland e binevoitor cu cei doi amănți, Yeshua, aflat acum numai în lumină, este, însă, crud. Desprins de cele lumești, despătimit, maestrul se golește de sine: voit-nevoit, e pregătit pentru o aneantizare de tip mistic. Cum ar spune Ioan Scărarul, ca isihast, a dobîndit „un suflet fără minte și voință” (s.n.), despărțit de toate însușirile firii”. E chiar ce i se întîmplă maestrului: „memoria maestrului, neliniștită, memoria lui împunsă de ace” se stinge. Isihia, am aflat, reprezintă o stare absolut liberă. Or: „Cineva” îi redă libertatea maestrului, așa cum el i-a redat-o lui Pilat. Fără memorie, într-o apatie perfectă, gol pe dinăuntru, el se umple de pace, de liniște, adică de Yeshua: „nu mai trăiesc eu, ci Hristos trăiește în mine” (*Galateni* 2, 20).

Ce se întâmplă, însă, cu Margareta? Despre care Eridano Bazzarelli spune că este „il personaggio che più è affine al lato «terrestre», alla «forza» positiva di Woland”. Ea singură, explozivă și intensă, face în mod deschis o „afacere” cu diavolul. (Abil, prozatorul obiectiv M.A.B. evită să folosească, aici, compromisiul și compromițătorul termen de „pact”.) Apatic, maestrul doar se lasă în seama „forțelor de dincolo”. Otrăvind-o, însă, pe vrăjitoare, Azazello o reînvie în Margareta pe femeia îndurerată:

Pînă și în penumbra amurgului dinainte de furtună se vedea cum dispăre treptat aerul ei de vrăjitoare, cruzimea trăsăturilor. Chipul i se luminează, se îmblinzi, pierzîndu-și expresia de lăcomie, gura ei redevenind feminină, îndurerată.

Margareta-Madonna va veghea, în eternitate, un maestru care, cu memoria stinsă, n-o mai recunoaște sau un fel de fiu în care de-acum locuiește Fiul? Textul pare, în privința asta, mut. Dar nu e chiar așa. În visul ei arhetipal, Margareta vede, cu anticipație, casa lor de veci, iar atmosfera sumbră de primăvară moartă a locului îi evocă, lui Bazzarelli, Limbul dantesc și Paradisul

LIMBUL
BULGAKOVIAN

MEMORIA „REA”
ȘI MEMORIA
„BUNĂ”

Terestru de la capătul călătoriei prin Purgatoriu³⁷. Intuiția, fecundă, poate fi întregită. Ca să ajungă la casa lor eternă, maestrul și Margareta trec peste un rîuleț tulbure-primăvărat. Ca în străvechiul rit grecesc, și în cel dantesc, de pe un mal, rîul se cheamă Lethe, de pe celălalt, Eunoë, ca și cînd ar fișni din izvoare diferite. Din partea de dincoace, rîul îți spală și șterge memoria „rea”, neliniștită, în partea de dincolo, îți ascute memoria „bună”, liniștită. Dacă, cu memoria cea bună, cerească, maestrul se află, într-adevăr, pe malul viu al rîului, înseamnă că lui i-a fost dată o mîntuire care este echivalentă cu lipsa de durere și, totodată, cu eterna reîntorcere a aceluiași. Altfel spus, lui i-a fost dată o zi etern repetitivă, dar vie, nu mecanică și moartă. O eternitate faustică de tip jungian.

Leit-motiv fundamental al romanului, perechea liniște-neliniște, cu sensul ei moral și metafizic, trebuie descifrată și din unghiul viziunii lui Goethe din *Prologul în cer* al tragediei faustice. Căci, neliniștitului Bulgakov nu-i puteau fi indiferente insolitele idei expuse de „marele Domn” în dialogul său cordial cu „umoristicul” Mefisto. Și asta nu la nivel livresc, ci la unul pur și simplu organic. Pentru Dumnezeu, suferința umană este necesară și trebuie chiar în-

³⁷ Eridano Bazzarelli, *op. cit.*, p. 175.

tensificată, fiindcă doar șocul ei îl duce pe om, de felul său, confuz, „spre limpezire”. Apoi, omul, nu îndejuns de „activ”, se lasă grabnic pe tînjală, atras instinctiv de somnul existențial:

*Activitatea omului atît de lesne
lîncezește,*

fiindcă el își dorește imediat doar „liniștea necondiționată”. Pentru a-l îmboldi și a-l scoate din moleșală, Dumnezeu îi dă, „cu dragă inimă”, omului „un asociat”, unul care „aștîță și acționează și trebuie ca diavol să creeze”. De altfel, chiar prima didascalie a tragediei concretizează acest proiect divin: „Faust, neliniștit (s.n.), pe scăunelul din fața pupitrului” său de studiu și scris...

Tot așa, odată cu sosirea lui Woland la Moscova, sub soarele ce se prăvale cu arșiță cumplită peste marele oraș – semn că însuși Dumnezeu patronizează acțiunea – oameni nenumărați, vinovați și nevinovați de-a valma, sînt ca din senin împunși de „acul neliniștii”, scoși din lîncezire pînă se înfioară de groază din tălpi pînă în creștet. Unei cure speciale de spaimă și cutremur sînt supuși beletriștii și artiștii arhisuficienți, fie „generali”, fie „soldați” ai pseudoartei revoluționare și de agitprop: Berlioz, Riuhin, Latunski, Bengalski și toată sleahta de literați ce-și fac veacul între Casa

„ASOCIATUL”
CREATORULUI

ARS POETICA
DIAVOLEASCĂ

„Griboedov” și stațiunea de creație Perelighino, de pe malul Kleazmei. Pedeapsit și mîntuit, totodată, e numai „fostul poet” Ivan Nikolaevici Bezdomnii alias Ponîrev, „cercetător la Institutul de Istorie și Filosofie”, care moștenește „memoria neliniștită, memoria împunsă de ace” a maestrului, asistat de un substitut al Margaretei, „biata femeie care îngrijește neobosită de acest om grav bolnav”.

În fine, viziunea bulgakoviană despre creator e înrudită cu aceea goethiană. Elocventă e disputa dintre Woland și Levi Matei. Diavolul știe că Levi Matei aduce verdictul lui Yeshua în privința maestrului, dar îl împiedică pe acesta să-l enunțe imediat. Pentru că Woland vrea mai întîi să facă, în mod programatic, o apologie indirectă a creației prin elogiul umbrei și al răului ca elemente complementare binelui și luminii:

*La fii bun și te gîndește puțin la
următoarea întrebare: ce s-ar fi
făcut binele tău, dacă n-ar fi exis-
tat răul, și cum ar fi arătat pă-
mîntul, dacă l-ar fi părăsit um-
brele? Că doar obiectele și oamenii
dau naștere umbrelor... Nu ai vrea
cumva să jumulești globul pămîn-
tesc, măturînd de pe fața lui toți
copacii și tot ce este viu, numai
dintr-un capriciu al tău, din do-*

*rința de a te desfăta cu lumina
nudă?*

Ideolog fanatic al „luminii goale”, Levi Matei stă încăpăținat pe Golgota sub arșița soarelui, refuzând umbra, mai pur decât însuși Dumnezeu, care, totuși, trimite întunericul peste Ierusalim pentru a alina chinurile celui răstignit. Declarându-se „unic ucenic” al lui Yeshua, în maximele și „crimele” lui poetice, Levi Matei epurează substanța istoriei sacre și falsifică realitatea, care nu este reflectată așa cum e, ci așa cum ar vrea el să fie: „Omenirea va privi soarele printr-un cristal străveziu...”, cu toate că, fapt flagrant, și peste Ierusalim, și peste Moscova, cade un soare insuportabil, de neprivit, pustiitor. După cum, „rîul curat al apei vieții” din reflecțiile puriste ale lui Levi Matei nu seamănă deloc cu „rîulețul tulbure de primăvară” din limbajul bulgakovian.

Creatorul întreg, nemutilat de fanatism și indoctrinare, întrucât e și el un fel de „răstignit”, se înrudește cu Yeshua, nefiind, însă, nicidecum un sfînt, ci un artist, care în creația lui nu captează doar lumina, ci și umbra. Iar în acest fel se declanșează procesul îndemonării lui: prin venele scriitorului, cum spune Bulgakov, curge un sînge îndrăcit. Căci, în sens goethean, prin decizie divină, creatorul, ca să fie într-adevăr creator,

PROCESUL
ÎNDEMONĂRII

DOGMATISM
CELEST

trebuie să se înrudească cu diavolul, care, „ca diavol”, trebuie să creeze și care este parte din acea „parte-a beznei ce și-a născut lumina”. De altfel, pentru maestru, Woland și este un scriitor virtual; rugat de Bezdomnii să-i spună mai departe povestea lui Yeshua și a lui Pilat, maestrul îi replică scurt: „Cunoscutul dumitale de la Patriarșie prudî ar fi făcut-o mai bine decât mine”. De n-ar fi această îndemonare a creatorului, arta lui ar fi absolut aridă, precum lumina nudă și precum „frînturile poetice” ale lui Levi Matei, descărnate de un dogmatism celest, ce ne aduce aminte, în modul cel mai neplăcut, de pămîntescul realism socialist. Cînd își încheie misiunea, creatorul cu sîngele îndrăcit și neli-niștit n-are nimic de-a face cu lumina, ci cu liniștea și odihna.

Maestrul și Margareta reprezintă un roman despre coborîrea și revărsarea sacralului peste lume. Absolut toate personajele, fie cele din istoria profană, fie cele din istoria sacră a cărții, inclusiv Yeshua, resimt acut acest impact, pe diverse trepte ale percepției, de la „ghimpele neliniștii” la „frică cumplită” și de aici la „fiorul de gheață” al groazei. Senzația aceasta insolită apare brusc și aparent nemotivat încă din primele pasaje ale cărții: înainte de a avea vedenia lui Koroviev și de a apărea Woland, pe Berlioz îl cuprinde „așa din senin, o spai-

mă atît de puternică, încît îi veni să fugă din preajma lacurilor mîcînd pămîntul". Sacrul se manifestă în lume, ne avertizează teoreticianul său, Rudolf Otto, ca un fel de „cu totul Altul” decît noi, de aceea, cum îl vede pe Woland, Berlioz conchide pe loc: „un străin”, un „om de pe alte meleaguri”. Tot la Rudolf Otto aflăm și cheia metafizică a fricii care traversează lumea bulgakoviană, în versetul biblic prevestitor din *Exodul* (23, 27): „Voi trimite groaza Mea înaintea ta...”. Magul alb Yeshua îl complinește pe „Dumnezeul negru”, care, singur, se înrudește cu Woland, magul negru. Dar sacrul bulgakovian, pigmentat fiind de giumbușlucurile pline de cruzime ale suitei lui Woland, ne dă și o impresie familiar-nefamiliară, adică acea neliniștitoare stranietate, care, după Freud, este specificul diavolului. Și pe toate acestea le însoțește, apocaliptic, norul gros și des, cu pîntecele negru și cu reflexe luminoase, stînd amenințător deasupra Ierusalimului și a Moscovei, ca în timpul acela de început peste Muntele Sinai. Nu e numai norul în care se învâluie Domnul venind, în *Exodul*, către Moise, ci și norul străluminos al lui Dionis Areopagitul și al lui Grigore din Nysa. În visul ultim, Ivan Bezdomnî vede „lumina nefirească”, înspăimîntătoare, „venind dintr-un nor, care, clocotind, se năpustește asupra pămîntului” și anunță Judecata de Apoi.

„UN NOR GROS
PE MUNTU”
(*EXODUL* 19, 18)

CODUL ESTIC

Apărînd abia în anii '66-'67, după ce a fost păzit de Elena Sergeevna cu abnegație de Margaretă, romanul a constituit, mai întîi, cifra unui protest implicit al omului din Est, căci oamenii se încercau unii pe alții, întrebînd: „Ai citit *Maestrul și Margareta*?” iar răspunsul așteptat era, cum ne spune Anatoli Smelianski, ca „o parolă în societatea nemulțumiților”. Astăzi, complet consacrat, romanul stă alături de *Faust* și de *Suflete moarte*, cărți preferate și ale lui Koroviev, și ale lui Bulgakov.

1995

IV. Telefonul lui Stalin și sursele miracolului

Viața lui Bulgakov se sfârșește sub semnul magic al telefonului lui Stalin, chiar și cei din jurul său intrând, disperați, în jocul obsesional al scriitorului. Astfel, la începutul lui februarie 1940, cu o lună înaintea morții fostului lor coleg, câțiva actori de la Teatrul de Artă îi scriu lui Poskrebîșev, secretarul lui Stalin, că Bulgakov este grav bolnav, că nu mai răspunde la tratament și că medicii consideră că doar „un șoc emoțional pozitiv” l-ar mai putea face „să vrea să trăiască pentru a lucra, pentru a crea”. Iar acest șoc vital nu i l-ar putea produce decât un nou telefon pe care i l-ar da Stalin¹. Cum se vede, chiar și pentru oamenii cultivați, cu o anume instrucție, dictatorul s-a transformat într-un fel de taumaturg, în stare să facă „miracole”. Or, un exeget al stalinis-

¹ A se vedea documentul înregistrat de Anatoli Smelianski și Lidia Ianovskaia, în Marie-Christine Autant-Mathieu, *Le Théâtre de Mikhaïl Boulgakov*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000, p. 287.

EFFECTUL PLACEBO
PENTRU
SCRITORUL
INTERZIS

IV. TELEFONUL LUI STALIN ȘI SURSELE MIRACOLULUI

„VARIANTA
SOVIETICĂ
DE CONȘTIINȚĂ
RELIGIOASĂ”

„NU ERA
OM,
CI ZEU”

mului, Roy Medvedev, observă că, în perioada '30-'40, s-a produs o „divinizare” a lui Stalin, conștiinței colective fiindu-i infuzate „elemente de percepere religioasă, de psihologie religioasă, cu toate iluziile, autosugestia, spiritul necritic” subsecvente; pe scurt, s-a cristalizat „o variantă sovietică de conștiință religioasă”². Spectator și actor al epocii, Ilya Ehrenburg notează, ulterior, în memoriile lui că: „În concepția a milioane de oameni, Stalin se transformase într-un semizeu mitologic” și, în consecință, cultul pentru dictator trebuie perceput neapărat „în sensul lui primar, religios”. Cult aureolat de „pietate” și delir frenetic și înpănat „cu epitețe liturgice”. Căci se produsese o regresie colectivă înspre un cult consacrat nu numai unui fel de „șaman”, ci și unei „zeități mitice”: „Stalin nu era om, ci zeu”, iar „orice manie a lui se răsfîrgea asupra vieții cotidiane a mii și mii de oameni”. Percepție extrapolată asupra comuniștilor din întreaga lume chiar: „Devenise un stindard, un apostol infailibil, o divinitate”³.

² Roy Medvedev, *Despre Stalin și stalinism*, traducere de Margareta Șipoș, București, Humanitas, 1991, p. 298.

³ Ilya Ehrenburg, *Oameni, ani, viață*, traducere de Tatiana Nicolescu, București, Editura pentru Literatură Universală - Editura Univers, 1969-1972, IV, pp. 143 și 326; VI(1), p. 288; VI(2), pp. 479, 486, 514.

Mai târziu, în *Primul cerc*, fixînd acest delir – în egală măsură al tiranului și al unei jumătăți de planetă – Soljenițin ne redă o noapte din viața lui Iosif Visarionovici, care, ca fost seminarist, se simte un fel de „mitropolit”, și pe care biserica însăși îl proclamă „Șeful ales al lui Dumnezeu”, iar lumea profană, drept „Atotputernicul” de pe pămînt. În rezumat, un precursor al patriarhului-dictator latinoamerican.

Această „variantă sovietică de conștiință religioasă” are, însă, rădăcini adînci în conștiința colectivă rusă. Există astfel o mistică a revoluției care precede revoluția propriu-zisă, cu reflexe, de pildă, în mistică răscoalei românești de la 1907, cu fantasma acelor „studenți mîntuitori”, vestitori apocaliptici, care, pe cai albi, ar străbate satele din Moldova și Basarabia. Un flux ardent de mistică populară, ce va inflama apoi și mișcările de extremă stîngă, și pe cele de extremă dreaptă. Cu totul ilustrativă e Revoluția din Octombrie, care a provocat o răsturnare apocaliptică a tuturor valorilor, fiind receptată printr-o percepție confuz și paradoxal religioasă, cu elemente magice resuscitate. Călător prin *Europa galantă* (1925), Paul Morand aude, la Leningrad, de „revenirea păgînis-mului în anumite regiuni din U.R.S.S., ca urmare a degradării sentimentului religios”. Ca exemplificare, ne prezintă

„MITROPOLITUL”
DIN KREMLIN

MAGIE NEAGRĂ
CONTRA-
REVOLUTIONARA

„CANALIA”
CERVANTINĂ

cazul unui fost petersburghez, Rogatkin, care se dedă magiei negre, punitive: în fața șemineului, acesta dă foc la douăsprezece pisici unse cu petrol și spînzurate pe o sîrmă, avînd la gît bilețele cu numele unor comisari ai poporului, în frunte cu Lenin, în vreme ce menajera lui dănuiește sălbatic, recitînd „incantații împotriva conducătorilor sovietici”; cum tocmai se întîmplă că Lenin moare, servitoarea îi denunță pe cei doi poliției politice, fiind apoi obligată să urmeze cursuri de instruire, unde află „că demonul nu mai există și că supranaturalul nu e decît naturalul încă neexplicat” (ceea ce sună foarte bulgakovian!).

Implantarea grotescă și fantasmagorică a noii credințe prin filtrul celei vechi a fost surprinsă, cu ferocitate, de Platonov. Nu degeaba Stalin l-a numit „canalie”. Numai că Platonov e o „canalie” cervantină, care ne arată cum quijotismul e distorsionat odată absorbit în sanchopanzism. „Tînjesc după Lenin”, exclamă, ca un mistic, un țăran, Upoev, ajuns un fel de vagabond apostolic, care trăiește ca în vremea creștinismului primitiv și face propagandă comunistă „în stilul evanghelic, fiindcă pe cel marxist încă nu-l cunoștea”. Pentru acest Sancho Panza bolșevic Lenin este Moise și și-ar da viața „numai ca acest om mărunțel [...] să

stea la masa lui și să-și deseneze pe hîrtie tablele legii". Stalin este perceput tot printr-o lentilă mistică: „Semăn pămîntul și mă duc să mă uit la Stalin: simt că izvorul meu e în el". Uluiitor mi se pare în această nuvelă, *Ca să fie*, modul burlesc în care creează țărani „omul nou” comunist, aplicînd la *propriu* învățăturile despre omul nou care se dezbracă de cel vechi din epistolele Sfîntului Pavel: „În ajunul Paștelui pe Filat l-au îmbrăcat în straie bune, curate, luate de la cooperativa colhozului, iar vechea lui îmbrăcăminte au atîrnat-o într-un hambar separat, care se numea «muzeul săracului și argatului care a trăit în epoca chiaburimii ca clasă»”⁴. Dictatorul, fost seminarist, avea toate motivele să-și iasă din sărite.

Noroc că Stalin n-a cunoscut și *Cevengur*, romanul de o profunzime smîntită, cu nenumărați eroi smintîți, înțesat de echivocuri religio-profane. Bolșeviciada lui Platonov evocă, nu arareori, *Tiganiada* lui Budai-Deleanu. Astfel, într-un sat inspectat de Kopionkin și Sașa Dvanov – îngerii păzitori ai „comunismului pur” – împuțernicitul comitetului revoluționar local îi anunță că la ei tocmai „se ține o litur-

⁴ Andrei Platonov, *Moscova cea fericită și alte nuvele*, traducere, prefată și note de Emil Iordache, Polirom, 2003, pp. 8-10, 190, 221-224, 230, 246 ș.a.

„OMUL NOU”
ȘI
„OMUL VECHI”

BOLȘEVICIADA
LUI PLATONOV

IOV
ȘI NEP-UL

A DOUA
VENIRE
ÎN STL
BOLȘEVIC

ghie sâtească în cinstea izbăvirii de țarism”. Apoi, în perioada Noii politici economice, un comerciant îi replică, biblic, unei babe uluite: „Lenin a luat, Lenin a dat”. Înlăcărât de ideile leniniste despre cooperatie, un funcționar pios și naiv aprinde candelă sub icoana Sfîntului Nikolai Mirlikianul, căci i se pare că străvede „sfînta cale regală ce ducea în împărăția dumnezeiască a prieteniei și bunăstării vieții de zi cu zi”. Sovietul orașelului Cevengur – un Macondo bolșevic – își are sediul în biserică, iar la ședințele comitetului revoluționar se vorbește din amvon. Noii cevengurani – ocupanții orașelului decretat „rezervație revoluționară” – îi măcelăresc pe „vechii cevengurani”, după ce proclamă, oficial, A Doua Venire în stil bolșevic și, în numele ei, *curăță* locul, pregătindu-l ca așezare proletară: „Puterea Sovietică oferă burgheziei întreg cerul nemărginit, înzestrat cu stele și planete în scopul organizării fericirii veșnice acolo”. De acum, orice burghez stă „sub semnul izgonirii din Cevengur”, adică din Raiul lumesc. Săraci cu duhul, „proști”, noii cevengurani sînt bintuiți, în mod principal, de „ideea că inteligența este o avere, ca și o casă”, așadar un soi de proprietate privată, pre-burgheză, ce trebuie eliminată profilactic. *Orașani* ai vieții – „bieți oameni rătăcitori”, „proletari nomazi” – „bol-

șevicii cevengurani“ colindă fără încetare stepa pustie, sub cerul pustiu, cu dorul neistovit după tatăl „pretutindeni absent“. Din această pricină se și configurează, aici, substitutul tatălui sacralizat, la care visează Cepurnii, președintele comitetului revoluționar cevenguran: există – „prin Munții Valdai“ – „un loc tainic și îndepărtat“, numit Kremlin, unde Lenin stă de veghe, veșnic neodormit, și pe care cevengurarii îl așteaptă să se pogoare – „din Kremlinul lui“ – la ei, „mucenicii pământului“, aflați deja în comunismul ce „este sfârșitul istoriei, sfârșitul timpului“⁶⁵.

În această atmosferă prelung apocaliptică, cu confuzii sacral-profane, dar și cu ambiguități subversive, își scrie Bulgakov, cu mari eforturi, piesa *Batum*. „O piesă a ultimei șanse“, piesa lui „sulfuroasă“, cum spune Marie-Christine Autant-Mathieu, care, reinterpretând-o, ne atrage atenția că, obsedați de „capitularea“ scriitorului, s-ar putea să pierdem din vedere „ambiguitatea tonului, grotescul, umorul“ ce fac ca *Batum* să nu semene, totuși, cu „teatrul revoluționar“ al epocii. Exegeta observă că, în două scene-cheie, Stalin e perceput

LENIN
PE
MUNTELE SINAI

„STRĂINUL“
DIN KREMLIN

ca „străin“ și astfel deznodământul piesei, cu un fel de înviere din morți, poate să sugereze „apariția unui Străin, Anti-christ făcut om“⁶⁶. Ipoteză foarte verosimilă. Pentru că – nu cred să mă înșel – un demonolog și un scriitor cu sîngele îndrăcit ca Bulgakov nu putea scrie, pur și simplu, o piesă despre Stalin fără să ne transmită și un mesaj secret. Din beznă reappare Stalin, despre care ceilalți cred că e mort: *nu-l recunosc* și îl iau drept „un străin“. Dar „străin“ e și Îngerul (fie și căzut). Acesta să fie jocul cu lumina și întunericul pe care îl plătește cavalerul în violet, pedepsit să fie o vreme clovnul Koroviev? Cuvîntul rusesc pentru „străin“, folosit de Bulgakov în cazul lui Stalin, e, în orice caz, mai echivoc decît acela folosit pentru Woland.

Aici e locul să-l menționez iarăși pe Ilya Ehrenburg, la care găsesc o sugestie semnificativă privitoare la satanismul „șamanului“ Stalin: „Și pentru adversarii noștri, Stalin încetase să mai fie om. Vorbind despre el, Hitler sau Goebbels, Forrestal sau McCarthy vociferau isteric ca la o mesă de magie neagră“⁶⁷. Or, mesa de magie neagră ne reactualizează, imediat, raportul de cvasi-identitate dintre Stalin și Woland evocat de unii exegeți ai scriitorului.

MESA
DE MAGIE
NEAGRĂ

⁶⁵ Vezi Andrei Platonov, *Cevengur*, traducere de George Bălăiță și Janina Ianoși, Cartea Românească, 1990. În splendida lui prefață, Ion Ianoși observă că, peste întregul roman, suflă „o boare escatologică“.

⁶⁶ Marie-Christine Autant-Mathieu, *op. cit.*, pp. 284 și 298.

⁶⁷ Ilya Ehrenburg, *op. cit.*, VI(2), p. 479.

În fine, cînd am definit magia bolșevică, cu șirul ei de mici și mari „miracole”, mi-am scos materia nu numai din opera lui Bulgakov, ci, păstrînd proporțiile, și din experiența generației mele, captivă într-un sistem totalitar de tip stalinist. Nu cunoșteam atunci memoriile Nadejdei Mandelștam (citare, însă, în exegeza bulgakoviană, datorită amănuntelor pe care le conțin în privința telefoanelor „miraculoase” date de Stalin lui Pasternak și Lejnev). Acum îmi dau seama că analizele atît de inteligente și de fine ce însoțesc amintirile Nadejdei Mandelștam confirmă ideea de magie bolșevică, purtînd aici numele ironic de „miracol stalinist”. Datorită scrisorii trimise de Buharin lui Stalin (în care e pomenit și Pasternak, îngrijorat de arestarea poetului), cazul lui Osip Mandelștam este revizuit imediat: „într-un ritm incredibil” (într-un ritm hoffmannesc, ar spune Bulgakov). Or: „Ritmul însuși era mărturia miracolului: cînd cei de sus apăsă pe buton, aparatul birocratic dă dovadă de o mobilitate uimitoare” (altfel fiind blocat). Faptul că instrucțiunile precizează ca poetul „să fie izolat, dar protejat” l-a scăpat pe Osip Mandelștam de lagărul de muncă și l-a trimis doar în afara Moscovei, în domiciliu obligatoriu la Cerdîn și apoi la Voronej. E una din „minunile” demne să figureze în „O

„MIRACOLUL
STALINIST”

„SĂ FIE IZOLAT,
DAR PROTEJAT”

KREMLINUL
KAFKIAN

mie și una de nopți califo-sovietice”: „Să fi ajuns O.M. la canal, ar fi murit în 1934, nu în 1938 – «miracolul» i-a dăruit cîtiva ani de viață”. De la această constatare ținînd de istoria mică, personală, Nadejda Mandelștam ridică discuția în plan general, marcînd diferența dintre mentalitatea apuseană și cea răsăriteană: „Totuși pe mine miracolele mă cutremură, dar nu mă consider necunoscătoare: minunile sînt lucruri orientale, unei conștiințe occidentale ele îi sînt contraindicate”. Mecanismul de clasnări miracolelor staliniste este kafkian, presupunînd, neapărat, accesul la „castel” (în speță, aici, la Buharin): „Miracolul este un fenomen care se produce în două etape: prima etapă constă în a înmîna o scrisoare sau o cerere unui destinatar aflat dincolo de limitele accesibilității (s.n.); altfel, scrisoarea va apuca pe calea departamentală obișnuită, unde miracolul nu va avea nici o șansă de realizare. Scrisorile sînt cu milioanele, miracolele pot fi numărate pe degete. Și nici pomeneală aici de egalizare. Fără etapa întâi nu poți s-o scoți la capăt”. Cu condiția să pătrunzi cît mai „sus”, la instanțele superioare din „castelul” sau „tribunalul” de tip kafkian (fapt valabil încă și în sistemul post-totalitar românesc, cu sechele răsăritene): „Cu cît centralizarea este mai puternică, cu atît miracolul este mai

spectaculos. Miracolele ne produceau bucurie și le acceptam cu sinceritatea specifică gloatelor orientale, poate chiar asiriene. Ele deveniseră o parte a existenței noastre. Cine n-a scris scrisori instanțelor superioare...?! Iar o astfel de scrisoare nu este, ca să zicem așa, decât o cerere de săvârșire a unui miracol. În etapa a doua, pentru ca lucrurile să se rezolve în „regim de miracol“, ca „miracolele de stat“ să se producă, sînt necesare „telefoane“ și „curele de transmisie“ între înalții funcționari ai sistemului.

Pentru că, după arestarea lui Mandelștam, Pasternak s-a dus la Buharin, iar acesta îl citează pe scriitor în scrisoarea lui către Stalin, dictatorul îi dă, pe neașteptate, un telefon viitorului autor al lui *Doctor Jivago*. După ce îl asigură „că problema lui Mandelștam este în curs de revizuire și [că] cu el totul va fi bine“, convorbirea telefonică, dominată, evident, de dictator, ia o turnură surprinzătoare: practic, Stalin îl culpabilizează (!) pe Pasternak, reproșându-i că n-a acționat în mod adecvat pentru salvarea lui Mandelștam, deși acesta „este un maestru, un maestru, nu-i așa?“. Derutat și neavînd timp să-i replice, relevîndu-i toate hățșurile kafkiene ale cazului, Pasternak îi cere lui Stalin o discuție față în față. „Despre ce?“, întreabă dictatorul. „Despre viață

„EL ESTE
UN MAESTRU,
NU-I AȘA?“

și moarte“, răspunde scriitorul. Pe aceste cuvinte poetice, Stalin pune, însă, receptorul în furcă. Urmarea acestui gest ne deconspiră și sursa, și sensul miracolului: „Pasternak a încercat să ia din nou legătura cu el, dar i-a răspuns secretarul. Stalin n-a mai răspuns la telefon. Pasternak l-a întrebat pe secretar dacă poate să povestească despre această convorbire sau trebuie să tacă. În mod neașteptat, el a fost încurajat să pălăvrăgească (s.n.)⁸: nu trebuie să facă nici un secret din asta... Interlocutorul dorea pesemne să aibă un ecou foarte mare. Căci miracolul nu este miracol dacă nu stîrnește admirația oamenilor (s.n.)“. În vreme ce atîția și atîția tovarăși importanți ai conducătorului sînt împușcați, un poet e salvat și, uluiți, oamenii „au receptat absolut serios „învățătura“ stalinistă privind prietenia poezilor și erau încințați de stăpînitor, care a dat dovadă de atîta înflăcărare și temperament“. S-a produs *miracolul stalinist*, „iar lui Pasternak i-a revenit cîntea nu numai să răspîndească vestea în toată Moscova, ci să mai asculte și dăscăleli (n.n.: despre cum nu se ajută scriitorii între ei și cum, din această pricină, trebuie să intervină, salvator, însuși tatucul Stalin). Scopul miracolului a fost atins: atenția s-a transferat de la victimă

⁸ Uimitoare formulare kafkiană: pare scoală de Nadejda Mandelștam direct din *Castellul*

la binefăcător, de la exilat [Mandelștam], la făcătorul de minuni⁴⁹.

Nu e însă numai atât. Mai e ceva, bine intuit de Ehrenburg: „Noi uităm de mult că Stalin e om și el, devenise un zeu atotputernic și misterios”. Și, ca orice zeu, capricios, deci, și imprevizibil: „De ce Stalin nu s-a atins de Pasternak, care avea o atitudine inde-

ZEUL
IMPENETRABIL

⁴⁹ Relatarea și analiza convorbirii telefonice dintre Stalin și Pasternak, în Nadejda Mandelștam, *Fără speranță. Memorii*, traducere, note și indice de Nicolae Iliescu, postfață de Livia Cotorcea, Polirom, 2003, pp. 196-202. Despre miracol, v. pp. 58, 65, 125, 152, 207, 286, 306-307, 336 ș.a.

Posesor și el al unei sensibilități iudaice, Ilya Ehrenburg confirmă intuițiile acute ale Nadejdei Mandelștam. Nici Ehrenburg n-a ajuns să aibă „întîlnirea” cu dictatorul. În schimb, într-o convorbire telefonică, și ea celebră, Stalin îi spune lui Ehrenburg că i-a citit începutul romanului *Căderea Parisului* și că „l-a găsit interesant”. Scriitorul îi replică, însă, anunțându-l că „partea a treia [a romanului său] nu va merge”. Bine dispus, dictatorul îl încurajează: „Dumnata scrie. Și cu forțe unite, dumeata și cu mine vom căuta să facem să meargă și partea a treia...” (Op. cit., IV, p. 458).

Dar Ehrenburg nu se lasă pălăit de neașteptată convorbire telefonică, intuind că e folosit ca un instrument de difuzare de către Stalin, care urmărește să transmită, neoficial, cu totul alt mesaj: „...nu literatura era problema principală. Stalin știa că toți vor discuta despre acest telefon (s.n.). Era un fel de prevenire” că e pe cale să apară o nouă conjunctură politică și faptul aceasata trebuia difuzat în maniera aceasta indirectă a unei convorbiri telefonice fals private.

ALT
TELEFON
CU STALIN

pendentă, și l-a lichidat pe Kolșov, care îndeplinea în mod conștiințios orice misiune i s-ar fi încredințat? [...] Totul rămîne o enigmă pentru mine”. De aici, teamă și stupefacție pseudosacre, căci comportamentul stalinist este impenetrabil și în asta constă, în fond, puterea și fascinația lui: „...de ce? pentru ce? Nimeni nu-mi putea răspunde. Nimeni nu înțelegea nimic”.

Dar miracolul stalinist nu e, cum spune Bulgakov, decît „o scamatorie bolșevică” sau, cum spune Nadejda Mandelștam, nu e decît „o explozie de o clipă, care nu dă nici un rezultat”. „Este bună doar acea viață care nu are nevoie de miracole”, însă în societatea de tip răsăritean „viața fără minuni nu era cu putință”. Ca baloanele de săpun, aici, minunile se umflă, strălucesc colorate o clipă și apoi se sparg. Patru ani mai tîrziu, în 1938, Osip Mandelștam e arestat din nou și moare, într-un lagăr, în condiții neelucidate, dar îngrozitoare. Iar Pasternak, ca și Bulgakov, nu obține „întîlnirea” cu dictatorul, răminînd, mult timp, cu un acut sentiment al eșecului: „Boris Leonidovici a suportat greu insuccesul său și mi-a spus cu gura lui că multă vreme după aceea nici măcar n-a mai putut să scrie versuri”.

Pentru că termenii de „tehnică artistică” ori de „înovație formală” sînt sanc-

Addenda

ționați drept „formalism burghez” sau „decadentism”, estetica stalinistă îi înlocuiește cu formula „măiestrie artistică”. Pe Mandelștam Stalin l-a izolat, dar, temporar, l-a protejat, pentru că era „un maestru” (deși scrisese sau tocmai pentru că scrisese poemul despre „potcovarul de ucazuri” cocoșat în Kremlin). Pe alți „maestri”, precum Bulgakov, Ahmatova, Pasternak, i-a izolat, dar i-a protejat pînă la capăt. Primul motiv e limpede: „miracolul” transferă atenția de la victime la binefăcător. Al doilea motiv, mult mai ascuns, visceral, l-a descifrat probabil chiar Osip Mandelștam, maestrul pînă la urmă sacrificat: prin magia lor, „maestrii” sînt, pentru dictator, foarte periculoși și, de aceea, într-un sistem totalitar, viața lor e mereu pe muchie de cuțit: poate e mai bine să-i lichidezi, poate, însă, e mai bine să-i protejezi. Cultul pentru Stalin ajunsese, cum am văzut, primar în sens religios și magic. Dar și Stalin avea, el însuși, aprehensiuni primar religioase și magice. Așa că pe „șamanul” Stalin îl nelinește, totuși, „șamanii”-scriitori. Cum și observă, inspirat, Osip Mandelștam:

*De ce se teme atîta Stalin de măiestrie? Asta-i la el ca o superstiție.
Crede că noi sîntem în stare să facem vrăji...*

„MĂIESTRIE”
SAU MAGIE

Însemnări
pe
manșete

I

Artistul hoffmannesc

„OAMENII
DE FONTĂ“

Deși mare și insolit scriitor, Bulgakov s-a considerat mereu numai „fiul“ ocrotit de „mantaua de fontă“ a unor „oameni de fontă“, a unor „oameni de metal“, cum îi place să le spună maestrilor săi imortali: Pușkin, Gogol, Molière, Cervantes. Bulgakov are o forță de fantasmare cu totul neobișnuită, dar ficțiunile sale se nutresc din straturi culturale multiple, cu bine calculate speculații ideatice și intertextuale, scriitorul identificându-se pe rînd cu „tații“ săi spirituali. Nu întâmplător el îi scrie, la 21 februarie 1930, fratelui său Nikolai că „fără cărți sînt mort! Cînd lucrez, lucrez serios, trebuie să citesc mult“¹. Se simte atras de autorul lui *Evgjeni*

¹ Vezi și Mihail Bulgakov, *Correspondență. Jurnale, traducere, note și indice de Ana-Maria Brezuleanu, Polirom, 2006. De subliniat, într-o altă ordine de idei, că scrisorile lui Bulgakov și*

Oneghin, fiindcă simte pe propria piele ce înseamnă lichidarea scriitorului incomod pentru putere, fiind fascinat, totodată, de Pușkin și fiindcă acesta, ca „om de fontă”, semnifică eternitatea intangibilă, indiferentă la tribulațiile noastre efemere. Mereu neliniștit, mereu obosit de moarte la modul psihosomatic, Bulgakov e bîntuit de Gogol, de cel ajuns simbol de metal al „nebuniei”, al neurasteniei artistului genial. Trăiește apoi, fantasmatic, în Molière – „comedianul regal cu funde de bronz la pantofi” – căci, înfricat-neînfricat, histriionul spune adevărul crud și, pe urmă, îl apucă groaza, dar nu poate tăcea, căci scriitorul care tace încetează să mai fie scriitor. În fine, în amurgul vieții, i s-a revelat înrudirea cu Cervantes, deoarece, qui-jotic, scriitorul, *el Hombre desdichado*, moare de inimă rea, fiindcă s-a văzut batjocorit și biruit.

O relație cu totul specială are cu E.T.A. Hoffmann. Fapt mărturisit, cu fericire, de scriitorul interzis, într-o „manșetă” epistolară trimisă Elenei Serghieevna: „Am dat întîmplător peste articolul despre fantasticul la Hoffmann. O să-l păstrez pentru tine, știind că o să te uluiască la fel ca și pe mine. Am dreptate în *Maestrul și Margareta*! Tu

memoriile Nadejdi Mandelștam ne dau o imagine directă, cu tranșări în carne vie, a stalinismului originar.

SUB „MANTAU
DE FONTĂ” A
MAESTRILOR

DUBLUL LUI
HOFFMANN

ARTISTUL
HOFFMANNESC

înțelegi cît costă această conștiință – am dreptate!”. Cum *Maestrul și Margareta*, nepublicabil, e sortit ascunderii „în bezna unui cufăr”, Bulgakov nu poate măsura, anticipativ, impactul romanului asupra cititorilor săi dintr-un viitor indeterminabil decît într-un mod intermediat, adică *recunoscîndu-se* în E.T.A. Hoffmann, în procedeele și viziunile fantasmagoric-fulgerătoare ale acestuia, cu modificări continue de registru. Bulgakov îi scrie Elenei Serghieevna despre această revelație doar în 6-7 august 1938. Dar scriitorul e de mult un cititor și un dublu al lui E.T.A. Hoffmann. Căci în prozele lui de tinerețe, în cotidianitatea moscovită – cum chiar autorul exclamă! – se întîmplă, „realmente ceva hoffmannesc”, adică o bruscă metamorfoză, una pseudomagică, executată burlesc, cu o „hoffmannescă viteză supranaturală”. De aceea nici nu cred că, în mintea lui Bulgakov, E.T.A. Hoffmann era și el un „om de fontă”, ci un fel de „frate” al său mai mare. Pentru că romanticul german era mult prea plastic și imprevizibil, schimbîndu-și, cu rapiditate extravagantă, natura materiei.

Cum am spus și altădată, Bulgakov este un artist hoffmannesc, prin venele căruiu zvîcnește un „sînge muzical” și, în ale cărui fantasmă pianistice și vocale, se imaginează interpret, compo-

zitor și dirijor. De altfel, într-o scrisoare el anunță că „lucrez cu profesorii de canto de la MHAT pentru un concert”, după cum Elena Sergeevna notează în jurnalul ei că, după ruptura de Teatrul de Artă, cineva de la Bolșoi Teatr îl întreabă pe scriitor: „Vreți să lucrați ca tenor?”.

Posibile reflexe hoffmannești are însuși cripticul Koroviev, așa cum ni se dezvăluie în ultima-i înfățișare: „...un cavaler violet-întunecat, cu chipul morhorit, care nu zîmbea niciodată”, și care are frapante similarități cu așa-zisul „pictor străin”, necunoscut de nimeni, din *Elixirul diavolului*: „un bărbat plin de seriozitate”, „uscățiv și înalt”, sumbru, „înfașurat în chip straniu într-o manta violetă”, omul în haină violetă, ivit, periodic, dintr-o plasmă demonic-divină. La fel de enigmatici, și primul, și al doilea sînt strîns legați de violetul simbolic, culoarea *căinței*. Ca și de actul ritualic din dimineața de Advent, cînd altarul, amvonul și pupitrele din biserică sînt îmbrăcate în violet, emblematice farbă cristică. Și unul, și celălalt reprezintă întrupări ale unui *adventor* misterios, ale celui venit din afară, dintr-o altă lume, prevestind – printre chitote stranii și vaiere de jale – penitența și *dies adventus*, A Doua Venire.

Trăind sub impresia că am de a face cu niște dubli, pot, uneori, privi lucru-

CRIPITICUL
KOROVIEV
ȘI
OMUL ÎN
HAINĂ
VIOLETĂ

DIES
ADVENTUS

BULGAKOV,
PRECURSORUL
LUI
HOFFMANN

rile și invers: Bulgakov, precursor al lui E.T.A. Hoffmann. Din acest perspectivism, unele proze hoffmannești capătă surprinzătoare reflexe bulgakoviene. Așa e, de pildă, nuvela *Alegere de mireasă*. Aici, un soi de arheu cu apucături demonice – care îl supune pe consilierul privat Tusmann unor zbaturi, vîrtejuri și farse crude, asemănătoare celor suportate de moscoviți din partea suitei Magului negru – e luat, pe rînd, drept „profesor”, „magician”, „necromant”, titlaturi ce amintesc de acelea atribuite lui Woland. Cu atît mai mult, cu cît arheul, numit pe moment Leonhard, povestește, ca și cînd le-ar fi văzut, istorii întîmplate cu sute de ani înainte, insinuînd că a fost „persönlich” de față.

II

„Am fost personal de față”

Afirmația insolită a martorului ocular hoffmannesc îmi evocă imediat precizarea lui Woland – „eu am fost personal de față” – făcută după ce le povestește, hipnotizaților săi convorbitori, întîlnirea dintre Yeshua și Pilat. La rîndul ei, precizarea lui Woland mi-a amintit de aceea, binecunoscută lui Bulgakov, apari-

nînd lui G-v, martorul-cronicar al *Demoniilor* dostoevskieni: „... dacă v-aș spune că am fost personal de față?“. Abia întoarsă de pe Sadovaia cea mare – unde a urcat în faimosul apartament 50 – Marta Petreu, membră a grupului de fani din această țară mic-bulgakoviană, îmi atrage atenția că ar trebui să mă refer și la sintagma similară din *Vedenia lui Ivan Feodorovici*, căci, în *Frații Karamazov*, Diavolul afirmă, de asemenea, că „Am fost de față atunci cînd Cuvîntul răstignit pe cruce s-a ridicat la ceruri...“.

Într-adevăr, nu poate fi nici o îndoială că, pentru romanul său, Bulgakov a recitit, cu minuție, acest capitol dostoevskian. De altfel, ai putea să fii rus, să scrii despre Diavol și să nu știi pe de rost *Vedenia lui Ivan Feodorovici*? De aceea e și normal că între cele două romane există destule aspecte complementare. Iată-l pe cel care mi se pare fundamental. Întrebării demonico-dostoevskiene: ce-ar însemna „ca toată lumea să cînte necontenit «osanale»“, frustrată de dreptul de a tăgădui?, îi corespunde întrebarea demonico-bulgakoviană: „... cum ar fi arătat pămîntul, dacă l-ar fi părăsit umbrele“ și ar fi fost ars de o „lumină goală“? Și un detaliu pitoresc: Koroviev poartă chiar „pantalonii în carouri“ ai Diavolului dostoevskian, care, el însuși, e deja cam ponosit, cu

KOROVIEV
ȘI CADRILATUL
LUI DOSTOIEVSKI

legătura de la gît „cam jerpelită“ și cu cămașa cam răpănoasă...

PRO-
KARAMAZOV

Cu aceeași atenție acută trebuie să fi citit Bulgakov și *Marele inchiizitor*, „poemul“ narat de Ivan Karamazov. Exemplificînd apoi epic, din plin, ideea că „nu există decît trei forțe, unicele pe pămînt, în măsură să înfrîngă și să subjuge definitiv“ omul: „miracolul, taina și autoritatea“; adică faptul că omul nu poate rămîne „alături de Dumnezeu, fără a mai avea nevoie de minuni“, că, de fapt, el „nu-l caută pe Dumnezeu, cît mai ales minunile sale“ și că e cutremurat doar „de puterea ce i-a vîrît pe veci frica în oase“. Dar Bulgakov *reabilitează* tocmai ceea ce disprețuiesc Ivan Karamazov și Marele inchiizitor: faptul că „omul preferă liniștea“ și „împărăția liniștii“². Lui Bulgakov îi displace omul „tare de înger“, care – precum dogmaticul celest Levi Matei – merită lumina, și este, organic, psihosomatic, alături de omul „slab de înger“, care merită liniștea.

ANTI-
KARAMAZOV

² Recitînd pentru mine, într-un amurg dominical, pasaje întregi din originalul *Marelui inchiizitor*, Janina și Ion Ianoși mi-au confirmat că, la fel ca Bulgakov, Dostoevski folosește același cuvînt rusesc pentru „liniște“ și că sintagma „împărăția păcii“ din traducerea ediției românești are, în original, mai degrabă sensul de „împărăția liniștii“.

III

„Magdalena
Temătoarea Nehotărită“

Aflat, în iulie 1930, în turneu în Crimeea, Bulgakov îi trimite Elenei Sergheevna, într-un fals stil oficios, două telegrame încifrate, ispitind-o să vină și ea „pe traseul Mishor-Ialta“.

Tot telegrafic sosește răspunsul Elenei Sergheevna (căsătorită încă Șilovskaia) către „prietenu meu Mișenka“: un refuz tandru-categoric, semnat tot încifrat: „A dumitale Magdalena Temătoarea Nehotărită“.

E la Elena Sergheevna o clipă privilegiată de inspirație mistică? Probabil nu numai atât. Oricum, mai întâi, avem de a face cu o trimitere străvezie la Maria-Magdalena, asimilată în creștinismul primitiv cu „femeia păcătoasă“ (v. și Luca 7, 37-48). Dar Maria-Magdalena este și ucenica preferată – un fel de „apostol al apostolilor“ – prima persoană căreia Isus i se arată după înviere și care e trimisă să vestească, celorlalți ucenici, „că a văzut pe Domnul“ (Ioan 20, 15-18).

Pe de altă parte, în acea perioadă, Bulgakov lucra deja de doi ani la prima variantă a romanului despre Diavol și, cu siguranță, că între ei doi avuseseră

ELENA
ȘI MARIA
DIN MAGDALA

loc discuții despre acest subiect care pretindea o complicată documentare și se preta la nesfârșite speculații esoterice. Să ne reamintim ce îi spunea scriitorul unuia dintre frații săi: „Cînd lucrez, lucrez serios, trebuie să citesc mult“.

Am simțit necesare aceste considerații preliminare, deoarece numele pe care și-l atribuie Elena Sergheevna s-ar putea să fie codificat, cu o semnificație aparte pentru cei doi iubiți clandestini. Căci, în gnosticismul originar, Maria-Magdalena, femeia păcătoasă și ucenica preferată a lui Yeshua, magul alb, e similară cu Elena, prostituata din Tyr și însoțitoarea magului Simon (identificat, la rîndul său, cu Isus). Or, pentru Bulgakov – „scriitorul mistic“! – Elena Sergheevna e, dintru început, „prietena [prietenu] de taină“, „prietenu meu credincios“, așadar, ucenica mult iubită. Aici s-ar putea să se afle, totodată, și cheia pentru dorința obscură a lui Bulgakov ca „însoțitoarea“ lui, Elena Sergheevna, să țină un jurnal în locul său și în care el să vorbească despre sine la persoana a treia.

E o ipoteză hermeneutică, recunoscută. Căreia i se mai poate adăuga încă un accent de credibilitate: viziunile onirice despre Yeshua ale lui Pilat, din romanul bulgakovian, sînt de o indiscutabilă sorginte gnostică: supliciul și răstignirea n-ar fi avut loc în realitate!

COD GNOTIC
CLANDESTIN

IV

„Rudolf Rafailovici“

Anul catastrofal 1928 – când scriitorul este complet interzis – se încheie, pentru Bulgakov, sub semnul fantasmării de compensare. În epistola prozastică *Prietenei de taină*, scrisă special pentru Elena Sergheevna, alter ego-ul său e gata să-și tragă un glonte în cap, în vreme ce, în apartamentul de dedesubt, „cineva a început să cînte uvertura la *Faust*”. Halucinat, sinucigașul își zice: „...la disperatul Faust a venit Diavolul, la mine însă nu va veni nimeni”, dar în prag se ivește, neauzit, într-o „șubă de diacon”, însuși Diavolul, sub chipul editorului Rudolf Rafailovici. Cît ai clipi din palme, echivocul editor îl publică pe scriitorul nepublicabil, căci, la Bulgakov, pactul literatului cu Diavolul are un sens total aparte: numai Diavolul înfăptuiește miracolul, știind cum să înșele cenzura sovietică și cum să-ți salveze, cît de cît, opera.

Un amănunt ciudat și foarte incitant: în epistolă, din momentul în care se pregătește miracolul publicării cărții și pînă cînd se și materializează, echivocul editor se numește Rudolf Rafailovici. Îndată, însă, ce miracolul s-a consumat, editorul își schimbă brusc patronimicul:

PACTUL
CU DIAVOLUL
ARE UN SENS
INSOLIT

DIAVOLUL
CA ÎNGER
PĂZITOR

ÎNGERUL
PĂZITOR CA
DIAVOL

din „Rafailovici” devine „Maksimovici”. Neglijență sau indecizie auctorială? Cum epistola prozastică nu e terminată, cititorul se poate gândi că Bulgakov nu se decisese încă dacă să-i spună „Rafailovici” sau „Maksimovici”. Dar cine ar gândi doar atât, ar da dovadă de o înduioșătoare naivitate. În realitate, prin acest procedeu, Bulgakov semnalează, mai întîi, natura ambiguă a bizarului editor și, apoi, ceva mult mai important: faptul că atîta vreme cît are grijă de scriitor și îl salvează, el este „Rafailovici”, adică diavolul în chip de inger păzitor. Or, îngerul păzitor este, în tradiția creștină, îngerul Rafael.

Probabil că jocul simbolic de-a „Rafailovici” și „Maksimovici” nu mi-ar fi sărit în ochi, dacă n-aș fi întîlnit, mai explicit, același procedeu în ultimul capitol, acela al pactului cu Diavolul, din *Cronică de familie*, romanul lui Petru Dumitriu. Aici, angelicul Rafael Gheorghiu – schiopul „cu tenul delicat, de fată, și gene lungi”, cu „un fals aer nevinovat” – care îl vizitează pe artist la „ora unu noaptea”, este îngerul păzitor în chip de diavol: „... printre marile sale satisfacții era conștiința nemărturisită nimănui că a fost cel care l-a dus de mîna pe Pius Dabija peste răscrucă (s.n.). O dată scris pe o bucată de hirtie: «Sînt demonul lui», apoi rîse singur și rupse hîrtia în bucățele mărunte pe care le suflă pe fereastră”.

Asemenea jocuri esoterice nu pot trece decât prin mintea scriitorilor prinși în menhina totalitară.

V

Casa de pe colina
Andreevski nr. 13

Din primele pînă în ultimele sale scrisori, de la un jurnal la celălalt (inclusiv în al treilea, mijlocit de mîna Elenei Sergeevna) apar numeroase referințe la un motiv întru totul recurent: casa scriitorului. Leit-motiv însoțit întotdeauna de o mare nemulțumire și exasperare a creatorului care nu-și află, niciodată, locul propice creației. Smuls de „vifornița” revoluției din mitizata casă parentală din Kiev, după aventurile lui de locatar caucazian, Bulgakov, sosit, în fine, la Moscova, nimereste tot mai pe Bolșaiia Sadovaia 10, pe „Sadovaia cea mare”, în apartamentul 50 (transfigurat, ulterior, fabulos-demonic, în romanul despre Woland și Yeshua). E vorba de faimoasa casă Pighit – „un zdrahon de casă”, un „gigant cenușiu”, îmbibat de o anume aură artistică în deceniul său de existență pre-revoluționară – declarată acum la statutul de „cămin muncitoresc”, șalbatc epurat de

SADOVAIA
NR. 10, AP. 50

SADOVAIA
NR. 10, AP. 50

elementele civilității burgheze³. În locul unde, altădată, Esenin se întâlnea cu Isadora Duncan, stau acum, proțâpiți, Vasili Ivanovici, „acest coșmar în veston și izmene vărgate”, cu nefasta Annuska. În „comuna muncitorească” din Sadovaia nr. 10, vegheată de un patibular comitet de bloc, nu sînt agreați nici „telectuali-burjui”, nici „aristocrați d’ăștia cu frizură”. Mnealor pot fi luați duși acolo unde se află intelighenția (adică în pușcăriile poliției politice – n.n.), că nouă, muncitorilor, nu ne sînt de trebuință mîzgăleli d’astea”, precum acelea ale locatarului-intrus Bulgakov. „O vreme am trăit sub presiunea companiei de la administrația scumpei noastre case”, o anunță scriitorul pe sora lui, Nadia Bulgakova (1 decembrie 1921). Amenințat cu evacuarea, disperat, locatarul „suspect”, „contrarevoluionar” – întrucît consumă, noaptea, curentul electric scriind schițe și foiletoane, spre indignarea colocatarilor săi analfabeți – încearcă să intre, cu un memoriu, direct la Lenin. Nereușind, ajunge totuși la soția acestuia, adică la Nadejda Konstantinovna, pe atunci comisar al poporului la Glavpolitprosvet. Aici, Bulgakov ia contact, pentru prima oară și

³ Despre locuințele scriitorului și despre Sadovaia nr. 10, v. și Boris Miagkov, *Moscova lui Mihail Bulgakov*, în revista *Lettres sovietiques*, nr. 355, 1988, pp. 189-192.

pe propria piele, cu *magia bolșevică*. Înduioșată și de ideea smintită a tînărului literat de a pătrunde la Lenin, și de dimia lui cu blana jerpelită, austera Nadejda Konstantinovna îi pune, pe cerere, rezoluția favorabilă, semnînd cu cerneală roșie: „Ulianova“. Numele acesta roșu și ștampila sînt însemnele magice primate cu uluire de reprezentanții proletari ai administrației de bloc, care, brusc terorizați, îl înscriu pe loc, pe scriitor, în registrul de „locuință la comun“.

„Apartamentul de coșmar de la nr. 50“ – însoțit de „celebra Annușka“, stupida erinie bolșevică – trece din scrisori în jurnal, din foiletoane în povestiri, consacrîndu-se, apoi, fantasmagoric, în romanul despre vizita lui Woland la Moscova. Toate amănuntele pe care ni le dă scriitorul încheagă din „acel coșmar de la etajul 4“ un mic iad comunitar: „Camera e mizerabilă, vecinii la fel, *nu mă simt la mine acasă* (s.n.), am avut mare bătaie de cap să mă instalez în ea“ (cătore Vera Bulgakova, 24 martie 1922). „Casa este «cămin muncitoresc». Plata crește... Încălzirea au întrerupt-o în martie. Toate copertile s-au acoperit de mușegai“ (cătore Nadia Bulgakova, 18 aprilie 1922), după ce, mai înainte, „la mine în cameră a plouat din tavan toată noaptea dinaintea Ajunului Crăciunului și în ziua de Ajun“. În fine, în jurnal notează, în vreme ce lucrează la

romanul *Garda albă*, că „sînt cum înăuntrul meu gîndul se avîntă în zbor și cred că sînt incomparabil mai puternic decît toți scriitorii știuți de mine“, dar „în circumstanțele astea absurde de înghesuială temporară, în camera mizerabilă dintr-o casă mizerabilă“, se teme că se va rata (2 septembrie 1923). „N-ai să termini niciodată romanul“, îi repetă, de altfel, și Tasia, prima lui soție. „Fă ce știi, dar trebuie să plecam de aici“, exclamă ea exasperată de cacofonica locuință la comun.

TREI LOCUINTE IMPERFECTE

SADOVAIA
NR. 10, AP. 50

Cum am mai spus, motivul locuinței necorespunzătoare apare obsesiv în scrisorile lui Bulgakov. Pe parcurs, alte subiecte se schimbă, acesta e, însă, permanent. Trei sînt principalele lui locuințe moscovite. Din toamna tîrzie a anului 1921 pînă la începutul lui 1923, Bulgakov stă pe Sadovaia 10, în „cel mai faimos apartament din Moscova“, acela de la nr. 50; din 1923 pînă în august 1924, tot în același renumit „cămin muncitoresc“, dar în ap. 3. Apoi, din toamna lui 1927 pînă la începutul lui 1934, îl aflăm în Bolșaiia Pirogovskaia nr. 35a, ap. 6; mai întîi, alături de Liubov Belozerskaia, apoi, din 1932, alături de Elena Sergheevna, viitoarea Margaretă. Tot timpul cu același sentiment de disconfort, iritat că, deși este „spre umurgul vieții“, tot n-a reușit să iasă în „groapa igrasioasă“ din Pirogov-

skaia"; pe deasupra, e pe cale să fie dat afară de acolo de o „mutră acră” care dă buzna peste el zicându-i: „Locuința asta e a mea” (v. scrisoarea către V.V. Veresaev din 17 octombrie 1933). În fine, în februarie 1934, Bulgakovii se mută în locuința mult râvnită de scriitor de pe străduța Nașceokinski, nr. 3, ap. 44. Fapt înregistrat, la început, în 6 martie 1934, cu mare satisfacție, cu atât mai mult cu cât nu mai e o casă de proletari, ci una de literați: „E o casă remarcabilă, mă jur! Scriitorii locuiesc și deasupra, și dedesubt, și în spate, și în față, și lateral”. Bucuria i se atenuază oarecum rapid: „Apartamentul? Apartamentul e mediocrițel, cum spune Serghei, firește, e mic pentru noi, dar după cel de pe Pirogovskaia sîntem de-a dreptul fericiți. E luminos, uscat și avem gaze. Doamne, ce desfătare!” (către Nikolai Bulgakov, 13 mai 1935). Mai mult, îi apare spaima că, fragilă și supraetajată, casa, într-o bună zi, se va prăbuși. Din toate aceste amănunte locative e de reținut un fapt extrem de ciudat. După ce a visat tocmai la această locuință din fundătura Nașceokinski mai bine de un an, Bulgakov se mută, fericit, în ea, așa cum am menționat, în februarie 1934. Dar, fapt surprinzător, în vara aceluiași an, el visează deja la o *altă* casă. Iată dovada înregistrată, la 23 august 1934, de Elena

Sergheevna, în jurnalul ei: „El nu învidiază pe nimeni pentru nimic, decît pentru un apartament bun. Asta-i la el o idee fixă”. (Observațiile Margaretei coincid întotdeauna cu acelea ale Maestrului; mai exact spus, el e cel care i le insuflă, fiind un mod al său de a vorbi despre sine la persoana a treia.) De altfel, abia sosit la Moscova, într-o scrisoare trimisă mamei lui la 17 noiembrie 1921, el menționează deja, printre „ideile fixe” pe care urmărește să le concretizeze „în 3 ani”, dorința de a avea o locuință proprie. Apartamentul „mediocrițel” de pe stradela Nașceokinski e departe de a corespunde standardului presupus de „ideea fixă” a casei mereu visate.

Mi s-ar putea reproșa că insist exagerat de mult asupra acestei obsesii a casei și că ea poate fi ușor explicată: orice scriitor e, pur și simplu, preocupat să aibă un loc cît mai prielnic muncii sale solitare de creație. În cazul nevroticului Bulgakov explicația asta ar fi, însă, cam naivă și simplistă. De fapt, „ideea fixă” nu-și poate găsi rezolvarea concretă în realitate. Căci Bulgakov nu caută, continuu, atît o casă reală, cît una care nu (mai) există. Orice locuință concretă ar găsi, i-ar declanșa ulterior același sentiment de frustrare. Fiindcă împlinirea „ideii fixe” nu poate fi decît fantasmatică și ea chiar așa s-a și rezolvat:

CASELE REALE
ȘI
„CASA ETERNA”

IDEEA FIXĂ
A CASEI
IDEALE

„casa eternă” primită ca recompensă de Maestru. Vedem astfel efectul ei tîrziu, nu însă și cauza timpurie a obsesiei, nu și motivul pentru care el se simte frustrat de locuința adecvată.

Pentru a găsi cauza ascunsă a permanentei reverii a casei ideale, trebuie să vizităm casa Turbinilor alias a Bulgakovilor, aceea de pe colina Alekseevski nr. 13 alias Andreevski nr. 13 din „Oraș” (adică din Kiev). Pentru că răspunsul se află încifrat în *Garda albă* și el marchează implacabil destinul uman, moral și ideatic al lui Bulgakov. Clădirea parentală de pe pîrînișul Alekseevski alias Andreevski „vădea o discuită alcătuire arhitectonică”: dinspre stradă, locuința Turbinilor/Bulgakovilor „se găsea la etajul întîi, iar în partea opusă, ce da spre curtea micuță, pîrînită, ajungea să se afle la parter”; în fine, parterul propriu-zis, din stradă, considerat din cealaltă parte, adică din curte, devenea „un subsol”, o „hrubă”. În rezumat: casa parentală a lui Bulgakov e una întregă, compusă din etaj, parter, subsol. Amintind imediat de celebra casă onirică a lui Jung. În visul arhetipal al lui Jung, „casa mea” conținea și ea un „etaj superior” (cu „camera de zi”, echivalată cu conștiința), un parter (granița dintre conștient și inconștient), o pivniță (inconștientul propriu-zis). Nu avem de-a face, însă, cu o simplă reprezentare

CASA
DE PE COLINA
ANDREEVSKI

CASA
LUI JUNG

DISCONFORTUL
ÎN
CIVILIZAȚIE

CASA
ÎNTREAGA
A LUI
BULGAKOV
SUB ASEDIU

onirică a psihicului nostru. Cele trei nivele ale casei visate reflectă, de fapt, trei vârste psihice descendente, schițînd „o istorie a unor stări succesive de conștiință” și un „apriori colectiv al psihicului personal”. Fiindcă, asemeni corpului nostru, și sufletul nostru are un caracter „eminamente istoric”, negăsindu-și „un loc adecvat” numai în „ceea ce este nou, în abia- atunci-alcătuitul”; cu alte cuvinte, sufletul nostru e întreg doar dacă își conservă și straturile lui temporale obiectiv vechi și străvechi. Trăind numai în „nou”, aruncîndu-ne straturile de trecut din suflet, distrugîndu-ne, cu alte cuvinte, „parterul” și „pivnița”, ne smulgem pe noi înșine din rădăcini: rămînem ca un „etaj” în aer. În consecință, tocmai lipsa acestor rădăcini ne provoacă „disconfortul în civilizație” (cum ne avertizează Jung, umplînd cu noi precizări celebrul concept freudian).

E ceea ce, într-un anume fel, i s-a întîmplat și lui Bulgakov. Nici el nu-și mai poate regăsi „casa” întregă, căreia „noul” revoluționar îi sfărîmă straturile de trecut, personificate, nostalgice, în soba olandeză smălțuită, în ornicul de bronz cu gavota lui periodică, în pendula neagră ce bătea orele „ca dintr-o turlă străveche”, în lampa de bronz cu abajur, în dulapurile cu cărți „mirosind tainic a ciocolată veche, și care le adăposteau pe Natașa Rostova și pe

Fata căpitanului", în covoarele-păretare, cu figura țarului Aleksei Mihailovici, purtându-și pe braț șoimul de vînătoare, sau Ludovic al XIV-lea, "trîntit pe malul unui lac de mătase dintr-o grădină a raiului". Și, mai ales, în pianul cu „dinți albi” din care ies „acordurile negre din paginile vechi și roase ale nemuritorului «Faust»". Aici, Bulgakov, cu o intuiție profundă, se reîntâlnește cu Jung. Căci, pentru autorul *Gărzii albe*, Faust este – ca și pentru Jung! – „pe drept cuvînt nemuritor”, personificînd acel trecut adînc – viu și mort în același timp – ce persistă în noi dincolo de actualitatea noastră efemeră, muritoare. Vîful revoluționar, cu cavalcada înspire „nou”, a provocat o brutală și rapidă rupere de rădăcini, de tradiții străvechi, producîndu-i lui Bulgakov nu un disconfort în civilizație, ci *disconfortul în revoluție*. Extrapolînd o notație a sa (aceea din 18 septembrie 1923) din jurnal, se poate spune că, fără „casa” lui întreagă, Bulgakov nu va mai fi niciodată „om întreg, ci doar jumătate de om”. De aceea, deloc întîmplător, inconstient-conștient, scriitorul reface, în „casa eternă” dăruită de Woland, tocmai acest trecut mort și, totodată, viu, personificat de nemuritorul Faust: Maestrul „de trei ori romantic” ascultă muzică de Schubert, scrie, cu pană de gîscă, la lumina lumînărilor și „asemenea lui Faust” plămădește „un nou

FAUST
ȘI
TRECUTUL

DISCONFORTUL
ÎN
REVOLUȚIE
ȘI
„CASA ETERNĂ”

homunculus”. O „casă eternă”, zidită și dintr-o reacție conservativă, și dintr-un reflex de regresie, ambele conforme modelului jungian de casă onirică.

Cum am spus, după Jung, trecutul acesta colectiv e „viu, mort, totul într-unul”. Dacă îl conservi, el poate *reîntineri* și te protejează de asaltul „noului” agresiv. Cum i se și întîmplă lui Aleksei Turbin, în delirul febrei sale: „Timpul o porni înapoi (s.n.) de la cinci și jumătate, la cinci fără douăzeci, iar pendula din sufragerie, deși n-a prea fost de acord cu asta, deși continua să-și trimită cu încăpăținare acele înainte, mereu înainte, nu mai ticăi nici ea cu bombănitul și răgușeala bătrînească de pînă atunci, ci bătu secunde *ca altădată* (s.n.), cu o voce curată și puternică, de bariton: toncl! toncl!... Cu glas de clopot, ca într-o miniaturală cetate a magnificilor gali de pe vremea lui Ludovic al XIV-lea, bătură orele și în turnul de veghe: bang! bang! E miez de noapte... vegheați cu toții... Bătură de primejdie clopotele, iar dincolo de dangătul lor profund păru că niște mici halebarde nevăzute sună și ele, vesele, cu glasuri de argint”. Dar trecutul acesta întinereste doar în visul încins de febră al lui Aleksei Turbin. În realitatea dinafara casei Turbinilor alias a Bulgakovilor, sub asediul „stelei roșii în cinci colțuri”, numită Marte sau Moscova

JUNG
ȘI
CASA DE PE
COLINA
ANDREEVSKI

MOSCOVA
ȘI
KIEVUL

cea zgomotoasă, Orașul, adică Kievul – „strămoșul orașelor Rusiei, aflat la un pas de pierzanie” – stă deja sfărâmat în „cioburile liniștii”. Și odată cu vechiul Kiev se destramă, pentru totdeauna, și „căminul străjuit de liniște” de pe colina Andreevski nr. 13.

În plin disconfort în revoluție, Bulgakov – legat ombilical de „subsolul” unor vechi habitudini – se va lăsa, uneori, dus de câte o reverie de tipic om din subterană rus. Precum aceea, superbă, perturbată de cutremurul fonic al cotidianității sovietice, și transcrisă într-o scrisoare către P.S. Popov: „Gustarea trebuie să o iei în amurg, stînd pe o canapea veche și ponosită, înconjurat de lucruri vechi și credincioase. Cîinele trebuie să stea pe podea lîngă scaun, iar tramvaiele să nu se audă. Acum e șase dimineața și, iată, ele deja vuiesc, ieșind care-încotro din depou. Blestemata mea de locuință se cutremură toată”.

REVERIA
OMULUI DIN
SUBTERANĂ

VI

„El Hombre desdichado”

Nu e, pentru Bulgakov, în 1938, doar o „vară cutremurătoare” a arșiței și a Terorii, ci și una, personală, a crea-tivității frenetice. Cum „totul îmi este

clar”, dactilografiază și finisează *Maestrul și Margareta*, exclamînd, cu o anume exaltare, pe o „manșetă” epistolară trimisă Elenei Sergheevna: „Trebuie să termin romanul! Acum! Acum!”, tot mai convins că „bucata asta”, deocamdată nepublicabilă, își merită „locul în bezna unui cufăr”. Stă febril „îngropat în roman”, în această mare ficțiune de compensație și răzbunare, lucrînd și gesticulînd, adeseori, cu o vivacitate à la Koroviev: „din pricina romanului, în capul meu e un talmeș-balmes”, întrucît, chiar în vreme ce recitește dactilograma și o corectează, își închipuie cum Woland, Koroviev, motanul și Azazello intervin, punitiv, spre satisfacția lui, în tribulațiile sale cotidiane. Odată terminată dactilografierea, o anunță pe Elena Sergheevna, aflată, în timpul verii, în vacanță: „Am nevoie de liniște absolută (este expresia ta, și mi-a plăcut). Da, chiar așa, absolută!” (22 iunie 1938). Iar în 8 august îi repetă: „... n-am decît un vis: să-mi aprind lampa și să mă cufund în liniște”. În roman, sentința epigramatică „El n-a meritat lumina, el a meritat liniștea” – curățată de impuritățile biografice inerente scriitorului atît de zbuciumat – e, cum am mai spus, încărcată de mister, atrăgătoare pentru hermeneuți. Făcînd, datorită corespondenței sale, drumul înapoi dinspre operă spre biografie,

HIMERA
„LINIȘTII
ABSOLUTE”

putem spune, totodată, că sintagma aceea n-are nici un mister. Cel care spune „Nu mă odihnesc niciodată” și e, tot timpul, istovit de moarte, vrea, pur și simplu, odihna și liniștea absolută⁴.

Din perspectiva dezvoltării lor epice și ideatice în *Maestrul* și *Margareta*, extrem de importante sînt referințele, insistente în scrisori și în prozele scurte, la starea continuă de *oboseală* a scriitorului (ce pare, mai întîi, numai somatopsihică) și la dorința de *liniște* și la elogiul ei în disconfortul în barbarie în care e silit să trăiască: „Liniștea e o stare plină de măreție, un dar al zeilor, un paradis – asta e liniștea”. Reapare, mereu, în corespondență, motivul *oboselii* mortale, care, din somatopsihică, devine acum tot mai mult psihosomatică: e „istovit peste măsură”, „cu puterile sleite, fără să fiu în stare să mai trăiesc”, „extenuarea și disperarea mea sînt fără margini. Nu pot scrie nimic” ș.a., scriitorul anihilat, distrus, fiind atins de gîndul sinuciderii: „Rămîne să distrug și ce a mai rămas – pe mine însumi” (către Gorki, 28 septembrie 1929). E clar, pentru medicul Bulga-

⁴ Preluînd sugestia profesorului Ion Ianoși – care îmi atrage atenția că din *pokoi* („liniște”) derivă *pokoinik*, adică „mort” – aș putea spune că, retras în clinica lui Stravinski, Maestrul a și devenit deja un fel de „pokoinik”.

„NU MĂ
ODIHNESC
NICIODATĂ”

„LINIȘTEA E O
STARE PLINĂ DE
MĂREȚIE”

OBOSALA DE
NEURASTENIC

SCRISOAREA
SPANIOLĂ

DON MIGUEL
DE BULGAKOV

kov, că osteneala leit-motivică, enunțată odată cu debutul corespondenței, s-a transformat definitiv într-o „formă gravă de neurastenie cu accese de panică și *melancolie*”, în „angoase de neurastenic”, de „om terminat”, de „om cu aripile frînte”.

Vara epistolară a lui 1938 conține o mare surpriză ascunsă într-o mică scrisoare către Elena Sergheevna, răsturnînd, în mare măsură, perspectiva asupra ultimilor săi doi ani de viață și asupra morții lui. Revelîndu-ne că ultimul Bulgakov nu se suprapune total peste Maestrul său, că primul nu capătă, în agonie, „liniștea absolută” pe care o primește, însă, cel de-al doilea.

Abia își ascunde romanul „în bezna unui cufăr”, că nu rezistă ispitei de a intra în contact cu alt „om de fontă”, dramatizîndu-i *Don Quijote*. Cînd tocmai declarase că s-a înțelept și a devenit dintr-un Quijote, un Quijana: „...Sînt istovit și meditez. Ultimele încercări de a scrie pentru teatre dramatice au fost un adevărat donquijotism din partea mea. Și nu vreau să-l mai repet” (către Veresaev, 4 aprilie 1937). Lucrînd față în față cu originalul cervantin, își actualizează spaniola, trimițîndu-i Elenei Sergheevna o „manșetă” – semnată „Miguel” – în care limba străină îl ajută să se autodefinască cu o detașare jucăuș-durea: „Yo soy el mártir, el Hombre

desdichado. Siempre escribir, siempre traducir, y transformar. ¡Cáspita! (25 de julio de 1938). Aici, în limba cervantină, e rezumată toată existența lui: a trăit toată viața din scris, dar a fost „omul nenorocos”, veșnic silit să-și transforme, să-și *refacă* textele, ca să treacă, la naibă!, pe sub furcile cenzurii. *El Hombre desdichado* îl evocă, însă, imediat, în chip fascinant, și pe *El Desdichado* al lui Nerval, și, mai precis, primul faimos vers: e „tenebros” cufundat, cu sîngele îndrăcit, în lumea divindibolică a romanului său –, e „văduv”, într-o singurătate deplină, grea, părăsit, pentru o vreme, chiar și de Margareta –, e „neconsolat”, căci, din nenoroc, a ajuns un „literat distrus” ca un „turn dărîmat”.

Aflînd că vrea să dramatizeze *Don Quijote*, un înalt activist bolșevic îl sfătuiește să facă în așa fel, încît în adaptarea scenică „să se simtă Spania modernă”. Îngroșînd sau schimbînd accentele finale ale romanului cervantin, Bulgakov face, însă, să se simtă și Rusia sovietică, și dictatorul ei. În sensul acesta, baccalaureatul Sansón Carrasco are două fețe, contrastante. Mai întîi, accentuează sensul cervantin al finalului, cu o străvezie trimiteră la actualitatea cazului său de scriitor batjocorit și al artistului în genere, transformat în victimă ridicolă a glumelor aparatcicilor

EL
DESDICHADO

STALIN
SUB
VIZIERĂ

de la „curtea” bolșevică. În a doua situație, dramatizarea capătă un sens pur bulgakovian. Sub viziera lui Sansón Carrasco se ascunde cu totul *altcineva* decît umilul baccalaureat de țară: Stalin însuși, adică un fals cavaler, ajuns, însă, „un cavaler crud”, care, cu „inima lui de fier”, îți sfărîmă toate idealurile și te lecuieste, sub amenințarea – reală, de astă dată! – a armei, de toate himerele. Spre diferență de modestul Sansón Carrasco cervantin, Sansón Carrasco al lui Bulgakov e un *ucigaș* adevărat.

Bulgakov-Quijana n-a stat, însă, cumințit, la casa lui. Preschimbat iarăși în Bulgakov-Quijote, a fost lăsat să scrie și piesa *Batum* și abia apoi i-au interzis-o. A fost ultimul divertisment oferit, ca „bufon” involuntar, de hidalgul Miguel de Bulgakov. Dacă memoria nelișiștită a Maestrului, „începată de ace”, se dizolvă lin în „liniștea absolută”, aceea a lui Bulgakov, străpunsă și ea de atîtea ace, se stinge adînc *umilită*. Cum aflăm de la Marietta Ciudakova, o înfirmieră a înregistrat șoapta scriitorului muribund: „Donqui... jote”. Bulgakov a murit de inimă rea, fiindcă s-a văzut batjocorit și biruit. Căci în Rusia sovietică nu guverna bunul Sancho Panza, ci cel cu „inima de piatră” și privirea „rece și crudă” ce se ascundea sub viziera lui Sansón Carrasco.

MEMORIA
STRĂPUNSĂ DE
ACUL UMILIRII

Cuprins

I. Telefonul lui Stalin	7
II. Mihail Bulgakov și secretul lui Koroviev	21
III. Romanul maestrului și romanul despre maestru	60
IV. Telefonul lui Stalin și sursele miracolului	112
<i>Addenda.</i>	
Însemnări pe manșete	127



Bulgakov intră la Stalin obosit și trist.

- Ce faci, Mișa? Întreabă Stalin. De ce ai mutra asta pierdută? Ce ți s-a întâmplat?

- Am scris o piesă.

- Și asta-i un motiv să fii așa trist?

- Teatrele nu vor să mi-o joace, Iosif Visarionovici.

- Și unde ai vrea să-ți fie jucată?

- La Teatrul de Artă, Iosif Visarionovici.

- Stai jos, Mișa, n-auzi? Nu-ți fă probleme.

Și Stalin pune mîna pe telefon.

- Alo, domnișoară! Alo, domnișoară, mă auzi?

Dă-mi Teatrul de Artă! Alo, Teatrul de Artă? Cine e la telefon? Bună ziua, tovarășe director! Stalin la telefon. Alo, alo, mă auziți?

Și iată că Stalin începe să se înfurie, suflă în receptor, apasă în furcă etc.

- Tot comisariatul comunicațiilor e o șleahță de idiști. Domnișoară, dă-mi din nou Teatrul de Artă! Da, da, dă-mi din nou teatrul, ce dracu', doar nu vorbesc chinezește! Cine e la telefon? Teatrul de Artă? Aici Stalin. Nu închideți! Unde e directorul? Cum adică a murit?! Pe loc?! Poftim, da' nervoși mai sînt oamenii de azi!

(Scenetă improvizată și jucată de Bulgakov pentru prietenii săi)

17.95

ISBN 978-973-8279-84-0

BIBLIOTECA



APOSTROF

EDITURA POLIROM

ISBN 978-46-05729-072-0
978-973-8279-84-0



www.polirom.ro

Ianus



Ianus